

TZVETAN
TODOROV

GOYA

Carzanti

Presentazione

Subito dopo la Rivoluzione francese, le idee dell'Illuminismo si diffondono in Europa. A portarle in Spagna non sono però i libri dei filosofi ma l'esercito di Napoleone, che occupa il paese tra il 1808 e il 1813, imponendo un regime repressivo e spietato. L'evidente contraddizione fra gli ideali di fraternità e armonia del pensiero dei lumi e la brutalità e il caos della guerra di conquista turba e confonde le migliori coscienze del continente: tra di loro Francisco Goya, uno dei più grandi artisti di tutti i tempi. In risposta ai tragici avvenimenti di cui è testimone e alla malattia che lo colpisce privandolo dell'udito, Goya abbandona i soggetti convenzionali che gli sono valsi il successo alla Corte di Spagna e intraprende un viaggio nell'ombra raffigurando in opere sempre più inquietanti ed estreme, spesso rigorosamente private, i mostri e gli incubi che abitano le menti e i cuori degli uomini e che possono condurre alla violenza, alla tortura, alla follia. Sono gli anni dei *Capricci*, immagini che sembrano piombare lo spettatore nelle pagine di Franz Kafka; dei *Disastri della guerra*; delle celebri pitture della Casa del Sordo, testimonianza dell'estrema vecchiaia e solitudine. Nel suo nuovo libro Tzvetan Todorov, osservatore lucido e inquieto del disordine del nostro tempo, legge il percorso di questo genio indiscusso mettendone in evidenza la formidabile attualità. Goya non ha mai abiurato la sua fede negli ideali illuministici della Verità e della Ragione. Ma ha avuto la capacità di vederne i limiti, ed è stato il primo artista che ha saputo mostrare e analizzare la natura della violenza umana, cogliendone le dinamiche profonde e tuttora attuali: come ha scritto Fred Licht, «le notizie più significative degli ultimi anni sono state illustrate da Goya più di un secolo e mezzo fa». Con queste pagine appassionate Todorov rende omaggio a uno straordinario percorso artistico e umano: e restituisce con maestria la storia dell'arte a quella delle idee e del pensiero.

Tzvetan Todorov, nato a Sofia, in Bulgaria, nel 1939, vive in Francia dall'inizio degli anni Sessanta. Direttore di ricerca onorario al Centro Nazionale di Ricerca Scientifica di Parigi, ha ricevuto numerosi premi in Italia e all'estero, tra i quali, nel 2008, il premio Principe delle Asturie per le Scienze sociali. I suoi ultimi libri per Garzanti sono *La letteratura in pericolo* (2008), *La paura dei barbari* (2009), *La bellezza salverà il mondo* (2010), *Gli altri vivono in noi, e noi viviamo in loro* (2011) e *I nemici intimi della democrazia* (2012).

TZVETAN TODOROV

GOYA



Garzanti

Per essere informato sulle novità del Gruppo editoriale Mauri
Spagnol visita:
www.illibraio.it
www.infinitestorie.it

In copertina: Francisco Goya, *Visione Fantastica (Asmodea)*
(particolare), 1819-1823 circa, olio su gesso trasferito su lino,
Museo del Prado, Madrid © The Bridgeman Art Library
Progetto grafico: Mauro De Toffol / *theWorldofDOT*

Traduzione dal francese di
Emanuele Lana

Titolo originale dell'opera:
Goya. À l'ombre des lumières

© Tzvetan Todorov 2011

ISBN 978-88-11-13881-5

© 2013, Garzanti Libri s.r.l., Milano
Gruppo editoriale Mauri Spagnol

www.garzantilibri.it

Prima edizione digitale: 2013

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.
È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata.



Figura 1. *Povera e nuda vai, Filosofia*

Nota

Tra parentesi sono indicate come *Figure* le riproduzioni in bianco e nero distribuite nel testo; come *Illustrazioni* i dipinti a colori riportati nell'inserto.

I riferimenti delle citazioni sono indicati nelle *Note* e nella *Bibliografia*.

Le opere di Goya sono identificate con il numero riportato nel catalogo di Gassier e Wilson (abbreviato GW).

1. GOYA PENSATORE

Goya non è soltanto uno dei pittori più importanti del suo tempo, ma anche uno dei pensatori più profondi, paragonabile in questo al contemporaneo Goethe, per esempio, o cinquant'anni più tardi a Dostoevskij. L'avevano capito i suoi primi biografi, a metà del XIX secolo, anche se l'interpretazione che fornivano del suo pensiero si fermava a un livello superficiale. «Insieme ai suoi colori macinava idee», scrive Matheron nel 1858; Yriarte, nel 1867, concorda pienamente: «Dietro il pittore si cela il grande pensatore che ha gettato un seme fecondo. [...] Il disegno si fa idioma e serve a formulare il pensiero». Quanto alle sue incisioni, dice Yriarte, hanno «tutta la portata della filosofia più alta».1 Nel secolo successivo, comunque, la gloria di Goya pittore si sarebbe consolidata, pur prevalendo l'abitudine di guardare con una certa condiscendenza al contributo filosofico di questo autodidatta, del quale Ortega y Gasset descriveva la «mentalità non così diversa da quella di un artigiano,» e diceva che le sue epistole erano quelle «di un ebanista».2

Goya ha lasciato un disegno con questa didascalia: *Povera e nuda vai, Filosofia* (GW 1398, [Figura 1](#)), tratta da una poesia di Petrarca. In esso si vede una giovane donna, indubbiamente una contadina, di condizione modesta, come indicano i suoi abiti. Non è nuda, in realtà, semplicemente è scalza! Nella mano destra tiene un libro aperto, nella sinistra un altro, chiuso. Il suo viso è giovanile, un po' ingenuo, e leva gli occhi al cielo in un atteggiamento interrogativo. Ne dovremmo dedurre che la filosofia potrebbe incarnarsi in persone semplici, che camminano a piedi nudi, del tutto ignare dei corsi universitari?

Con alcune rotture decisive rispetto alla tradizione, Goya annuncia l'avvento dell'arte moderna. Certamente si tratta di un giudizio retrospettivo, perfino anacronistico. Goya non ha esercitato un'influenza immediata sull'evoluzione della pittura in Spagna, tanto meno sui pittori degli altri paesi europei: soltanto con la metà del XX secolo, parecchi decenni dopo la sua morte, la sua fama comincerà a estendersi al di fuori della sua terra d'origine. Non è stato il capofila di un movimento internazionale d'avanguardia capace di destare scalpore, come sarebbe stato Marinetti per il futurismo o Breton per il surrealismo. Solamente quando noi, cittadini del XXI secolo, osserviamo l'evoluzione delle arti figurative in Europa nel corso degli ultimi due secoli, siamo portati a constatare che in questo periodo storico è avvenuto un grosso cambiamento e Goya è l'artista che meglio di chiunque altro, pur non essendo l'unico, ha saputo cogliere le nuove vie che si aprivano alla sua arte e su

di esse ha mosso i primi passi.

Va detto che cambiamenti così profondi non sono, e non possono essere, puramente formali. Indubbiamente non nascono dalla sola immaginazione di pochi individui, per quanto dotati di straordinaria sensibilità artistica. Essi vanno di pari passo, pur non essendone una diretta conseguenza, con i mutamenti che nello stesso periodo hanno caratterizzato la vita della società nel suo complesso. La rivoluzione pittorica che si manifesta nell'opera di Goya appartiene a un movimento che vede l'ascesa dell'illuminismo, la progressiva secolarizzazione dei paesi europei, la rivoluzione francese e la crescente popolarità dei valori democratici e liberali. Non è una legame fortuito: la pittura non è mai stata semplice gioco, pura distrazione, elemento decorativo arbitrario. L'immagine è pensiero non diversamente da quello espresso attraverso le parole e rappresenta sempre una riflessione sul mondo e sugli uomini. Che ne sia consapevole o meno, un grande artista è un pensatore di alto livello.

Ma di quale pensiero si tratta? Qui occorre distinguere tra diverse posizioni all'interno di un vasto spazio comune. A una delle estremità troviamo le riflessioni formulate in termini astratti da un teorico che prende in esame un aspetto dell'esistenza umana: le passioni o le azioni, l'individuo o la società, la morale o la politica. Senza alcun dubbio Goya non ha mai praticato alcuno di questi discorsi. All'estremità opposta abbiamo a che fare con ciò che l'immagine rivela, ma che l'espressione verbale non può afferrare, quelle sensazioni che non richiedono parole e agitano le nostre pulsioni primarie: non morire, assorbire e metabolizzare il cibo, respirare, temere per la propria vita - tutto ciò che Bonnefoy in un saggio su Goya definisce il «pensiero figurale». Forse esistono poeti capaci di esprimere un equivalente linguistico di questa comprensione elementare del mondo, che talvolta si ritrova nella pittura; tuttavia, personalmente non mi sento all'altezza di competere con Goya su questo piano. Per conoscere tale versante del suo pensiero, invece di leggere i commenti del critico, è meglio osservare le immagini del pittore - o, in mancanza, le loro riproduzioni.

Tuttavia, questi due estremi, il discorso teorico e la sensazione preverbale della vita, racchiudono un vasto territorio che continua a mantenere una propria autonomia. Si tratta di un luogo intermedio, che accoglie in sé i discorsi, le immagini, ma anche l'ambiente storico e sociale nel quale sono stati scritti i testi, dipinti i quadri, disegnate le figure. La sua esistenza ci consente di affermare, per limitarci a un solo esempio, che la pittura europea del XV secolo porta con sé una ventata di novità, riconducibile alla scoperta e alla valorizzazione della persona umana, in quegli anni ignorate dalla letteratura e dalla filosofia - che, a loro volta, le scopriranno e le celebreranno uno

o due secoli più tardi. È dunque possibile inserirsi in questo pensiero usando sia la parola sia l'immagine, ma anche - o forse avremmo dovuto dire: innanzitutto - la successione di atti voluti o subiti, che formano quella che chiamiamo biografia. È questo spazio di mediazione tra differenti percezioni e interpretazioni del mondo, e dunque di pensiero non teorizzato, a costituire il quadro del nostro studio. La vita e l'opera di Goya, peraltro, entrano a farne parte senza opporre alcuna resistenza.

Adottando questa prospettiva, apparirà evidente fin dall'inizio che Goya non soltanto ha profondamente subito l'influsso dell'illuminismo, ma è stato capace di trascenderlo, diventando così una delle figure intellettuali più importanti dell'epoca. Ora, il pensiero dell'illuminismo non presenta un interesse solamente accademico, ma costituisce il fondamento su cui poggiano molte società moderne, in particolare la nostra. Conoscerlo meglio, pertanto, può avere conseguenze immediate sugli interrogativi che ci poniamo su di noi, sui nostri valori, sul mondo in cui vorremmo vivere. Perciò, il mio interesse per Goya non deriva dalla sola storia dell'arte o della cultura, ma è caratterizzato da un'esigenza di comprendere meglio il tempo in cui vivo e i miei contemporanei. Le sue opere contengono una lezione di saggezza che si rivolge a noi oggi.

Il pensiero di Goya si esprime innanzitutto attraverso le immagini da lui realizzate - dipinti, incisioni, disegni: quasi duemila opere! Inoltre, per nostra fortuna disponiamo di un'altra forma espressiva da lui praticata, verbale e non più visuale. Forse a causa della difficoltà a comunicare verbalmente, in seguito alla sordità che lo colpì nel 1792, ha lasciato numerose tracce scritte che documentano le sue riflessioni. In primo luogo, è autore di due vere opere, le raccolte di incisioni dei *Capricci* (1798) e dei *Disastri della guerra* (1820 ca.), la prima pubblicata quando era in vita, la seconda postuma, ma tutte e due composte con la massima cura. Sia l'ordine nel quale si susseguono le immagini sia le didascalie di cui tutte sono fornite permettono di vedere in esse l'espressione diretta - e per questo preziosa - del pensiero di Goya. Inoltre, il pittore ha attribuito dei titoli o delle didascalie a molti dei suoi disegni e alle altre sue incisioni, permettendo in tal modo di orientare la loro interpretazione. Pur non essendo un autore che si occupa direttamente di questioni filosofiche, politiche o artistiche, Goya ha lasciato un certo numero di scritti: lettere personali, una relazione indirizzata all'Accademia di pittura, una nota che segnala la pubblicazione dei *Capricci*, richieste e missive ufficiali, discorsi trascritti dai contemporanei. Paragonato agli altri pittori del passato, per esempio Rembrandt o Watteau, dei quali disponiamo soltanto di alcune lettere dall'autenticità dubbia e comunque poco rivelatrici, Goya è un uomo che si è espresso abbastanza bene nell'idioma nazionale, la lingua spagnola, e non soltanto nel linguaggio universale delle

immagini. Infine, abbiamo numerose notizie sui principali avvenimenti che hanno influenzato la sua esistenza, altrettanto ricca di significato.

Non mi pongo l'obiettivo, comunque, né di raccontare la vita di Goya nei minimi dettagli, né di analizzare tutta la sua produzione pittorica. Tralascierò molte delle opere che ha realizzato, per esempio i ritratti, la pittura religiosa, le nature morte, le tauromachie. Oggetto della mia analisi sarà il pensiero di Goya così come risulta sia dalle immagini, sia dagli scritti o dalle decisioni assunte in merito a due questioni centrali: il significato della sua rivoluzione pittorica e il cambiamento che essa impone al pensiero dell'illuminismo. Per interpretare il suo pensiero, sono costretto a raccontare alcuni fatti ben noti della sua biografia e della sua carriera; naturalmente ho attinto ampiamente a studi di altri storici e critici. Dal momento che non mi rivolgo soltanto agli esperti dell'opera di Goya, ho voluto presentare (o ricordare) al mio lettore tutte quelle informazioni che lo aiuteranno a decifrare le sorprendenti innovazioni di un pittore così straordinario.

2. L'INGRESSO NEL MONDO

Nato nel 1746 in una modesta famiglia di Saragozza, Goya si dedica molto presto alla pittura e nella città natale acquisisce i primi rudimenti del mestiere. Per riuscire in questo campo, tuttavia, occorre recarsi a Madrid, dove si possono ottenere committenze ben remunerate. Qui egli partecipa a vari concorsi, la prima volta nel 1763, poi nel 1766, ma in entrambi i casi non ha successo. Decide allora di percorrere un'altra via. In primo luogo, deve portare a termine la formazione di pittore che ha avviato a Saragozza e ottenere in tal modo maggiore prestigio; e così parte, a sue spese, alla volta dell'Italia - impresa certo non facile a quei tempi. Il viaggio, di cui abbiamo poche notizie per mancanza di documenti, si colloca probabilmente tra il 1769 e il 1771. Goya soggiorna principalmente a Roma, dove acquista una maggiore padronanza del proprio mestiere e raggiunge anche un certo prestigio.

Il secondo strumento a cui ricorre per garantirsi il successo è di tutt'altra natura: ritornando in Spagna, nel 1773 sposa Josefa Bayeu, sorella di uno dei pittori più quotati del momento, Francisco Bayeu. Non v'è alcun indizio che lasci supporre si trattasse di una storia d'amore. Nulla conferma che Goya abbia mai dipinto un ritratto della moglie, di cui conosciamo i lineamenti soltanto grazie a un disegno di piccole dimensioni (GW 840); nelle lettere parla di lei solo incidentalmente, per lo più in occasione dei suoi numerosi parti (uno soltanto dei neonati sopravviverà). L'impazienza di vederli arrivare, che egli esprime in queste circostanze, sembra avere come unico motivo il suo desiderio di uscire al più presto di casa. Sua moglie, comunque, non doveva mancare di spirito, perché Goya in una lettera riferisce una delle sue frecciate: «La casa è la tomba delle donne» (a Martín Zapater, 9 agosto 1780)!³ In compenso, il matrimonio apre a Goya numerose porte. Egli diventa membro del clan Bayeu, si sistema addirittura, a partire dal 1774, presso il cognato a Madrid, che è il favorito di Anton Raphael Mengs, a quei tempi considerato il miglior pittore della Spagna. I quadri e gli affreschi del primo periodo di Goya s'ispirano a temi religiosi, perché si tratta di opere commissionate dalla chiesa. Mancano di originalità, ma appare già evidente che il giovane pittore non è attratto dallo stile neoclassico allora in auge, rappresentato da Mengs e Bayeu.

L'appartenenza al clan Bayeu gli fa presto ottenere i primi incarichi grazie ai contatti a palazzo. Si tratta di «cartoni» (ossia quadri-modello) per gli arazzi reali destinati alla dimora del principe ereditario, il futuro Carlo IV, e della moglie Maria Luisa. I soggetti sono scelti dai committenti, la coppia

principesca e i consiglieri. In questi anni si diffonde in Spagna una moda, particolarmente nelle cerchie aristocratiche o vicine alla corte, che intende valorizzare i mestieri e le feste popolari, i divertimenti o anche solo le maniere in cui si vestono i giovani di condizione modesta, i *majos* e le *majas*. Potremmo definirli l'equivalente spagnolo delle «feste galanti» che Watteau ha introdotto nella pittura europea agli inizi del XVIII secolo. Goya, nato anch'egli tra le classi popolari, s'impadronisce presto dello stile di questi quadri e diventa il migliore nel gruppo di pittori che li eseguono. Realizzerà 63 cartoni (ne rimangono una cinquantina) nell'arco di tre distinti periodi: 1775-1780, 1786-1788 (interrotto dalla morte di re Carlo III) e 1791-1792 (interrotto dalla malattia di Goya). Il successo ottenuto dovette garantirgli una certa libertà nella scelta dei soggetti.

Il primo ciclo presenta feste, scene di vita quotidiana o di caccia. Alcune immagini del secondo, invece, s'ispirano a un soggetto più impegnativo, per esempio una serie è dedicata al tema tradizionale delle quattro stagioni, che egli tratta prestando molta attenzione ai particolari desunti dall'osservazione. È il caso dell'*Inverno* (GW 265): una famiglia contadina avanza con difficoltà nella neve, accompagnata dal cane, dall'asino e dal maiale – già ucciso e legato al dorso dell'asino. Il quadro non rimanda, come vorrebbe la tradizione, a un ciclo cosmico, tanto è forte la presenza di questa scena: si percepisce la fatica di chi cammina, il vento glaciale, il freddo pungente malgrado un pallido raggio di sole. Vi sono altre immagini che evocano la vita di gente semplice al di fuori di ogni schema idilliaco o allegorico, per esempio *I poveri alla fontana* (GW 267). Un cartone come *Il muratore ferito* (GW 266, [Illustrazione 1](#)) è perfino sorprendente in questo contesto: la scena, che si svolge nel paesaggio urbano di una costruzione, in mezzo alle impalcature, non è in alcun modo piacevole né didascalica. Della medesima scena Goya inizialmente aveva realizzato una versione leggera, addirittura umoristica, mostrando *Il muratore ubriaco* (GW 260); confrontando le due versioni, la composizione è rimasta identica, il cambiamento è avvenuto soltanto nell'espressione dei volti. L'incidente iniziale suscita il riso più che la compassione. *Il muratore ferito*, invece, è più serio e ci si chiede per quale motivo si trovi sui muri di un palazzo reale. Si può anche notare la libertà che si prende Goya nel modo di trattare lo sfondo dietro i personaggi: li circonda con grandi masse di colori, che sembrano giustificate dalle sole necessità interne al quadro.

Il terzo ciclo che gli viene richiesto riguarda soggetti «legati al mondo contadino e comici»; in esso Goya raffigura giochi da bambini, per esempio *I piccoli giganti* (GW 304), o da adulti, come nel *Fantoccio* (GW 301), una bambola lanciata in aria da numerose fanciulle, quadri dai risvolti più drammatici. All'epoca dei primi cartoni, nel 1777-1778, Goya studia l'opera di

Vélazquez, di cui realizza sia copie sia incisioni e che sceglie come modello preferito. La scelta di questo maestro influenza il suo modo di dipingere, e Goya sa bene come si ponga in contrasto con il canone contemporaneo: «Lo stile oggi è piuttosto neoclassico [*arquitectónico*]», scrive all'amico Zapater (6 giugno 1787). Di conseguenza, in alcune occasioni i suoi quadri sono criticati come se fossero, secondo la formula utilizzata, «dipinti incompiuti».

I primi incarichi a corte favoriscono nettamente la sua carriera. Il contatto iniziale con re Carlo III risale al 1779; poi Goya si propone per il posto – vantaggioso in quanto ben remunerato – di pittore a disposizione del re. Ottiene una prima integrazione nel 1786 (pittore del re), una promozione nel 1789 (pittore di Camera del re), un'ultima ratifica nel 1799 (primo pittore di Camera del re), a ognuna delle quali corrisponde un aumento di stipendio. Parallelamente, nel 1780 diventa membro dell'Accademia di pittura San Fernando, della quale nel 1785 assume l'incarico di vicedirettore e dieci anni più tardi ne sarà direttore. Dipinge anche ritratti di membri della famiglia reale, per esempio del fratello del re Luigi di Borbone, del figlio del re, il futuro Carlo IV, o di sua moglie.

Il conte di Floridablanca e Goya (GW 203, [Illustrazione 2](#)), eseguito nel 1783, illustra involontariamente i pericoli della situazione in cui Goya si trova: esso mostra con una certa insistenza gli sforzi compiuti per lusingare il primo segretario dell'epoca (equivalente del primo ministro). Goya si ritrae all'interno del quadro nel ruolo di cortigiano ossequioso, al punto da richiamare alla memoria le miniature medievali in cui si vedeva l'umile pittore inginocchiato nell'atto di offrire la propria opera al committente. Indubbiamente Goya è euforico all'idea di dipingere un uomo illustre, il primo personaggio davvero importante che gli commissiona il proprio ritratto. «Vuole che gli faccia il ritratto. Posso trarne grandi vantaggi. Devo molto a questo signore!» scrive a Zapater (22 gennaio 1783).

È per questo motivo che il ritratto ci dà l'impressione di una certa inesperienza? Floridablanca tiene in mano un pince-nez, a conferma che ha appena esaminato il quadro che gli presenta il pittore; al suo fianco è un architetto, o ingegnere, che mostra gli schemi per la realizzazione di un canale, come si può vedere dai disegni posti accanto a lui; ai suoi piedi si trova un'opera sulla pittura; sopra di lui, a vigilare, il ritratto di re Carlo III. Goya vuole farci vedere che il ministro è abile in tutti questi campi, senza che questo gli impedisca di rimanere un servitore devoto. Egli stesso si raffigura come servitore del servitore, ancora più sottomesso: siamo di fronte a una vera celebrazione dell'autorità! Il pittore vuole significare così tante cose che il quadro risulta incomprensibile. Il ministro è raffigurato in un atteggiamento statuario, il pittore – che peraltro dovrebbe

essere più vicino a noi – è stranamente piccolo; la sua umiltà è spropositata. Del resto, nella vita reale, Floridablanca non mostra alcun entusiasmo davanti a questo ritratto troppo rifinito: «C'è solo silenzio, sempre più silenzio nei miei affari [con lui], più silenzio ancora che prima del ritratto», si lamenta Goya con Zapater (7 gennaio 1784).

Un altro quadro che illustra il conformismo sociale di Goya è l'opera che invia all'Accademia per diventarne membro: un Cristo crocifisso perfettamente conforme al gusto regnante (GW 176), dimostrazione di grande abilità, ma non di un'ispirazione originale. Bisogna dire che è una mossa ben giocata: Goya ottiene l'approvazione degli accademici. Poco per volta, diventa anche uno dei ritrattisti più apprezzati dalla buona società madrilenas. Segue così l'iter di un giovane di talento, ambizioso e opportunista, ossessionato dal successo, ben deciso a riuscire e dunque a ottenere in maggior quantità denaro e fama, a qualunque prezzo; e riesce nell'intento.

Abbiamo notizie di questo periodo della vita di Goya grazie a un carteggio prezioso, che contiene le lettere indirizzate al migliore amico d'infanzia, rimasto a Saragozza, Martín Zapater. L'immagine che ne risulta è molto diversa da quella che si può ricavare dai documenti ufficiali o dalle opere del pittore; non è necessariamente più vera delle altre, ma fornisce una chiave di lettura complementare. In questo scambio epistolare tra amici, assai di rado si discute di pittura. All'inizio Goya appare un uomo dai gusti semplici e popolari. Le sue distrazioni principali sono la buona cucina, in particolare il cioccolato («devi inviarmi una grossa cassa di cioccolato» [1780]), la corrida e, soprattutto, la caccia: «Un bel composto di caccia e cioccolato: ecco la ricetta ideale» (20 ottobre 1781). «Per me, a dire il vero, non esiste alcunché di più divertente della caccia» (6 ottobre 1781).

In queste lettere si trovano anche alcune allusioni alle prostitute; ma l'affetto che Goya nutre per l'amico sembra prevalere, e di gran lunga, sull'interesse che rivolge alle donne. «Quando penso ai brevi momenti di conversazione che ci attendono, mi lecco le dita dalla felicità» (24 maggio 1780). «Tu e io siamo uno solo e passiamo sopra ciò che va taciuto» (6 ottobre 1781); l'unione profonda tra i due amici è illustrata dalla firma che Goya appone in calce alla lettera: «Martín e Paco» (ossia Francisco), quasi che il testo della lettera emanasse sia dall'autore sia dal destinatario. La frontiera stessa tra amicizia e amore talvolta svanisce. «Sarei raggianti di partire con te. Mi piaci tanto e sei talmente simile a me che non sarebbe possibile trovare un altro come te e, credimi, il più grande desiderio della mia vita sarebbe di essere al tuo fianco, [...] sarebbe davvero la più grande felicità del mondo» [20 ottobre 1781]. «Sono innamorato di quel grosso calabrone, più di quanto non meriti» (lo stesso giorno). «Il desiderio di vederti e di stare con te

aumenta in me di giorno in giorno» [13 novembre 1781]. Dichiarazioni di questo tenore proseguono almeno fino al 1793. «Le conversazioni insieme a te le preferisco a tutti i piaceri e le gioie del nido d'amore» [dicembre 1790].

A partire dal momento in cui è ricevuto a corte, Goya è assai fiero di mettere l'amico a parte di tutte le gratificazioni che riceve. Quando ha l'occasione di presentare alla famiglia reale per la prima volta i quadri che ha realizzato, ne rimane sconvolto. «Ho baciato loro la mano, no, mai avevo avuto una simile fortuna, non potevo desiderarne di più. [...] Quale *grandeur*, mio Dio, né io né le mie opere ne meritavano tanta!» (9 gennaio 1779). L'incontro con il fratello del re lo incanta particolarmente: «Sono rimasto con le loro altezze per un mese intero senza interruzioni, sono degli angeli» (20 settembre 1783). Le attenzioni che riceve, alcuni anni più tardi, da parte del favorito della coppia reale, Manuel Godoy, non sono meno gradite. In una parola, «i re sono pazzi del tuo amico» (31 ottobre 1799). Questo piacere è in parte dovuto al fatto che gli onori sono accompagnati da stipendi e ricompense, di cui Goya fedelmente rende conto all'amico (nella corrispondenza è dato grande risalto alle considerazioni finanziarie). «Mio caro Martin, ci siamo, sono il Pittore del Re, pagato 15.000 reali all'anno» (7 luglio 1786). Sovente chiede consiglio a Zapater. «Dimmi, tu che hai talento e accortezza nelle cose, dimmi dove starebbero meglio i miei 100.000 reali, in banca come valore reale o nelle corporazioni?» (23 maggio 1789). Inserito bene in questo nuovo ambiente, Goya ne adotta alcune maniere, per esempio aggiunge un «de» al proprio cognome e firma le lettere all'amico così: «Tuo, Francisco de Goya».

Il caso vuole che l'élite spagnola di cui è entrato a far parte appoggi le grandi idee dell'illuminismo, che provengono da tutta l'Europa e si diffondono in Spagna attraverso il paese confinante a settentrione, la Francia. La contaminazione avviene lentamente, ma certamente continua per tutto il XVIII secolo. Ne abbiamo un primo segnale importante nei saggi di Feijóo - monaco benedettino e professore all'università di Oviedo - che sono stati raccolti in una serie di volumi sotto il titolo collettivo *Teatro crítico universal* (pubblicati a partire dal 1726). Feijóo critica lo stato di arretratezza intellettuale che osserva nel proprio paese e presenta al pubblico una sintesi del pensiero razionalista. I suoi eroi sono Cartesio, Newton e soprattutto Bacone; il suo ideale è la conoscenza scientifica, scevra da ogni controllo religioso. Questo colpo inferto all'autorità tradizionale dalla scelta della libera critica incontra un forte successo popolare. Poco per volta si moltiplicano i trattati sulle scienze empiriche destinati al grande pubblico, così come le traduzioni e gli adattamenti degli scritti di Montesquieu e di Jean-Jacques Rousseau, di Adam Smith e di Condillac, di Beccaria e di Filangieri.

Il pensiero dell'illuminismo, che si diffonde con grande apprezzamento nel continente europeo, non è riconducibile a un filosofo o a un pensatore in particolare, è una sintesi anonima, opera di alcuni volgarizzatori di talento. Il punto di partenza è la critica dell'autorità detenuta dalla tradizione, in tutte le sue forme. Per legittimare un'affermazione, non è più sufficiente rifarsi alla sua antichità, né alla sua conformità a un testo ritenuto sacro come la Bibbia. Ora è appoggiato il diritto alla libera ricerca della verità ricorrendo a osservazioni imparziali del mondo e ragionamenti logici. I sostenitori dell'illuminismo denunciano così i pregiudizi, le superstizioni, l'ignoranza, ispirandosi alla ragione e alla scienza. Tutti gli ambiti della vita pubblica, amministrazione, economia, giustizia, devono essere gestiti in accordo con principi razionali. Nello stesso tempo, i sostenitori di questo pensiero pretendono che l'azione della chiesa si limiti alla sola sfera spirituale e che non interferisca con il potere temporale. Le critiche non risparmiano nemmeno il clero, i cui rappresentanti non sempre sono all'altezza delle esigenze che rivolgono abitualmente ai fedeli. Più in generale si difendono le idee che affermano la libertà individuale, la pari dignità di tutti e per ogni valore si cerca un fondamento semplicemente umano.

I monarchi spagnoli adottano il modello della monarchia illuminata. Carlo III (1759-1788) e Carlo IV (1788-1808) sono ormai consapevoli della necessità di modernizzare il paese sul piano economico e amministrativo, oltre che giuridico e culturale. Essi intendono promuovere un'organizzazione razionale dello stato, favorire le pratiche e il pensiero di natura scientifica. Vogliono anche proteggere la popolazione dallo sfruttamento impietoso al quale la sottomettono i potentati locali, rimediare alla condizione di miseria nella quale è caduta (la speranza di vita per i poveri in Spagna si colloca in quest'epoca tra i ventisette e i trentadue anni). Allo stesso modo, senza mai mettere in discussione la religione cattolica (Carlo III è un uomo particolarmente devoto), vorrebbero modificare l'equilibrio tra potere spirituale e potere temporale, liberandosi così dalla tutela del papa e sottomettendo la chiesa allo stato: si tratta di un movimento regalista, parallelo al gallicanesimo francese. Per questo motivo nel 1767 i gesuiti, che sono legati al papa, saranno espulsi. L'Inquisizione, altrettanto vicina al papa, sarà indebolita, ma non smantellata, e i suoi interventi proseguiranno.

Gli affari di stato ormai vengono affidati a un gruppo di aristocratici e intellettuali aperti alle idee dell'illuminismo; sono chiamati gli *ilustrados*, gli «illuminati». In qualche misura è il caso del primo ministro Floridablanca, al potere dal 1777; ma anche e soprattutto dei membri della cerchia che lo circonda, amministratori, economisti, storici o letterati, tra i quali occorre ricordare Jovellanos, Cabarrús, Meléndez Valdés, appartenenti

alla medesima generazione di Goya. Paragonati agli enciclopedisti francesi possono sembrare assai timidi; eppure fanno soffiare un vento nuovo sulle terre di Spagna. Intorno, in maniera ancora più diffusa, gravita un gruppo più ampio di individui «illuminati», liberi dai pregiudizi comuni, caratterizzati in alcune occasioni da uno spirito libertino. Comunque, l'insieme di questi personaggi, che numericamente costituisce soltanto un'esigua minoranza, assume un atteggiamento critico verso il popolo; cerca di risvegliarlo per avvicinarlo ai propri ideali. Vuole sottrarlo all'influenza dei curati retrogradi che gli servono da guida e che sono responsabili dell'ignoranza, della grossolanità e delle superstizioni che lo caratterizzano.

Si assiste così a un conflitto latente, destinato a crescere negli anni successivi, che vede da un lato l'élite illuminata, promotrice della ragione e delle idee liberali, dall'altro i rappresentanti di una corrente opposta, tenuta in scarsa considerazione dalla politica reale, e che si potrebbe definire per simmetria «oscurantista». Costoro difendono la supremazia del papa, il ruolo attivo dell'Inquisizione, le proprietà della chiesa e degli ordini monastici, gli interessi dei latifondisti. Sul piano delle ideologie si potrebbe dire che la separazione dei poteri teologico e politico, negli uni, si oppone alla loro confusione, negli altri, come il riformismo al conservatorismo. La posta in gioco è il popolo: ciascuno lo vorrebbe al proprio fianco. Peraltro, il progetto stesso della monarchia illuminata è minato da una contraddizione interna: i suoi promotori vogliono che gli abitanti del paese agiscano come individui liberi e dotati di ragione e che godano della loro stessa dignità, ma contemporaneamente si arrogano il diritto di togliere agli altri, quando lo ritengono opportuno, proprio quella libertà e quei diritti. Hanno l'obiettivo di rendere la popolazione autonoma, e per questo motivo la tengono sottomessa. Considerano l'uguaglianza un ideale, ma non accettano di rinunciare ad alcun privilegio. Vorrebbero emanciparsi dalla tutela ecclesiastica, ma non sono pronti a difendere la libertà di coscienza. Dibattuti tra contraddittorie esigenze, sono costretti a inventarsi dei difficili compromessi.

Il favore per l'illuminismo, nelle sfere che governano il paese, si perpetuerà, in maniera variabile, con flussi e riflussi, fino all'invasione napoleonica del 1808, malgrado la paura suscitata dagli avvenimenti verificatisi nella vicina Francia: la rivoluzione del 1789, il regicidio e il Terrore. Come conseguenza di uno di questi riflussi, nel 1790, alcuni degli «illuminati» subiscono delle vessazioni: Cabarrús finisce in prigione, Jovellanos e Ceán Bermúdez sono banditi dalla capitale. Nei primi anni del XIX secolo si verificherà un altro passo indietro delle idee liberali.

Per le proprie origini, Goya appartiene al popolo, ma grazie alle frequentazioni che gli impone lo statuto di pittore mondano si è integrato nell'élite illuminata. Divenuto uomo di corte e

accademico, egli subisce l'influsso dei membri del proprio entourage, figure politiche o culturali favorevoli alle idee dell'illuminismo. Ai nomi già menzionati si aggiungono altri, come Moratín o Iriarte. Egli incontra anche dei ricchi collezionisti dalle convinzioni liberali, come il duca e la duchessa di Osuna, con i quali stringerà dei rapporti. Questa sua appartenenza a un nuovo ambiente trasformerà i suoi gusti e le sue abitudini. «Ho l'impressione di nascere in un altro mondo», scrive a Zapater (29 agosto 1781). Non sempre ne rimane soddisfatto, tuttavia, come testimonia un'altra lettera: «Non mi reco più nei luoghi in cui si possono ascoltare le *seguidillas* [danze popolari], perché mi sono messo in testa di soddisfare un certo capriccio e conservare una certa dignità, a proposito della quale ti ho sentito dire che l'uomo deve possederla; stando così le cose, capisci che non sono contento» [1792]. Appare evidente che sotto l'influsso della corte e degli «illuminati» è costretto a rinunciare ai piaceri semplici che prediligeva.

In questo periodo la gerarchia dei valori di Goya si declina in varie forme. Gli onori ricevuti, le dimostrazioni di riconoscenza, le gratificazioni pecuniarie sono le benvenute. Ma egli ama pensare che le gioie semplici della vita materiale e dell'amicizia siano superiori. «Io voglio fare ciò che mi piace e vada a quel paese chi ha considerazione del mondo e delle fortune di corte, so bene che gli ambiziosi non vivono, non sanno alcunché del luogo in cui risiedono» (20 ottobre 1781). La sua posizione di principio è la seguente: «Per quei pochi giorni che abbiamo da vivere su questa terra, è nostro dovere vivere come ci piace» (25 aprile 1787). «Non voglio altra fama che quella di riuscire gradito agli amici» [1787]. Tuttavia, è costretto ad ammettere che, nonostante queste dichiarazioni, continua a condurre una vita da uomo di corte, anche se non ne ricava una completa soddisfazione: «Ho così tanto da fare che non ho posto per nulla, ma ne ho abbastanza di essere triste, vorrei tanto trovarmi con te e gustare il piacere che proviamo stando insieme e nulla, né gli applausi né le soddisfazioni che ho con il re, il principe, mi evitano di essere pieno di preoccupazioni» (16 dicembre 1786).

In realtà, accanto a questi due elementi in lotta, il riconoscimento pubblico e le gioie dell'amicizia, si è inserita un'altra occupazione, la cui importanza cresce con il passare del tempo, e che è la pittura stessa: anche se viene presentata come un obbligo, è ciò che d'ora in avanti assurgerà ai vertici del pantheon di Goya. «Nulla potrebbe darti un'idea di tutto ciò che mi piomba addosso, vivo sempre nell'affanno» (23 giugno 1787). «Non chiuderò occhio, né avrò pace, finché non sarò venuto a capo del mio soggetto, ma una vita come questa non può essere certo definita tale» (31 maggio 1788). Rimane il fatto che è quellache Goya decide di condurre, anche quando il gran re,

attualmente suo amico, gli dice che non dovrebbe lavorare così tanto... La sua vocazione di pittore lo impegna, soprattutto ora che sa di essere «il migliore sulla piazza» (13 giugno 1787).

Pur appartenendo ormai all'ambiente degli «illuminati», Goya non cerca comunque di illustrare le sue nuove idee attraverso la pittura. Anche se li affronta con freschezza e originalità, i soggetti dei suoi incarichi restano del tutto convenzionali e corrispondono a una moda passeggera delle élite democratiche, non a un qualsivoglia attaccamento ai valori liberali. Sembra che egli abbia raggiunto lo scopo che si era prefissato, la riuscita sociale e, anche se è migliore dei colleghi, nulla lascia presagire che negli anni seguenti rivoluzionerà, oltre al pensiero illuminista, la pittura europea! Perché ciò accada sarà necessario un avvenimento sconvolgente, a cui Goya non era in alcun modo preparato.

3. UNA TEORIA DELL'ARTE

Frequentazioni e obblighi di questa natura stimolano Goya a perfezionare la sua educazione intellettuale; per esempio, impara il francese (che dimenticherà poi completamente). Inoltre, legge e riflette sul proprio mestiere, come dimostra la relazione che indirizza all'Accademia nell'ottobre del 1792 rispondendo a un'indagine sui metodi d'insegnamento delle arti visive. Mentre i suoi colleghi forniscono risposte piuttosto tecniche e si limitano a indicazioni pratiche sulle sale in cui studiare, le luci più adatte, i pittori da imitare o l'organizzazione delle botteghe, Goya redige e legge davanti ai colleghi un vero e proprio manifesto. In esso afferma che questo insegnamento deve imporre meno limiti possibile; bisogna dimenticare le regole e imitare la natura, piuttosto che i maestri del passato. «Non esistono regole in pittura e l'oppressione, o l'obbligo servile di far studiare la medesima cosa o seguire il medesimo percorso, costituisce un grosso ostacolo per giovani i quali scelgono quest'arte così difficile, che più di ogni altra si avvicina al divino, perché raffigura [*significar*] tutto ciò che Dio ha creato.» La pluralità delle vie che permettono di raggiungere lo scopo è enunciata fin dall'inizio, così come la necessità di lasciare a ognuno il diritto di scegliere la propria.

A tale scopo, è necessario lo studio, che dipende però dalla conoscenza del mondo, non dai modelli del passato: «Quale scandalo sapere la natura svilita di fronte alle statue greche!». La giustificazione di questa scelta risiede nel fatto che, in tal modo, il pittore osserva le opere di Dio, creatore come lui, invece d'imitare quelle di un intermediario: «Per quanto eccellente sia il maestro copiato dall'artista, quest'ultimo che cosa può fare se non proclamare che poste accanto, l'una è opera di Dio, l'altra delle nostre miserabili mani?». Goya formula anche, indirettamente, una difesa della propria maniera di dipingere: «Anche coloro che hanno compiuto i maggiori progressi su questa via possono fornire soltanto poche regole rispetto alle operazioni profonde dell'indispensabile intendimento, né spiegare per quale motivo, talvolta, riescano a realizzare meglio un'opera eseguita con minor cura rispetto a un'altra più rifinita». Qui siamo di fronte alla difesa del carattere «incompiuto» dei suoi dipinti, che alcuni esperti gli rimproveravano. I risultati di questo insegnamento liberale sono imprevedibili e bisogna dunque seguire l'esempio di Annibale Carracci con i propri discepoli, «il quale lasciava ognuno seguire l'inclinazione che gli dettava l'animo suo, senza forzare alcuno a seguire lo stile [del maestro], il suo metodo». Goya, dunque, difende la libertà degli allievi. Lo scopo della pittura,

tuttavia, rimane quello di rivelare le creature divine, di «realizzare l'imitazione della verità», o della natura.

Contrariamente alle pratiche correnti, per imparare a trattare la prospettiva, gli artisti «non devono essere umiliati dal potere o dalla conoscenza di altre scienze», come la geometria; le arti saranno giudicate in base ai propri meriti, le competenze che richiedono appartengono anche alla loro natura. Per ottenerle, sarà sufficiente «tenere in grande considerazione i veri artisti, dare libero corso al genio degli allievi che vogliono conoscerli, senza essere opprimenti né imporre dei metodi». La relazione si conclude poi su una nota grave: «La mia vita intera è stata dedicata al raggiungimento del frutto di ciò che esprimo qui».

Possiamo riprendere tre idee-chiave espresse in questo documento. In primo luogo Goya rifiuta il dogma dell'imitazione-copia, messo seriamente in discussione già da qualche tempo, e si unisce agli artisti che, piuttosto di cercare la somiglianza esatta tra le proprie opere e le creature naturali, vogliono imitare il Creatore supremo, Dio; non devono più tendere alla similitudine delle forme, ma all'analogia degli atti che le producono. Goya non per questo rinuncia a concepire la pittura quale conoscenza del mondo, ma, insiste, si tratta di una conoscenza specifica, irriducibile a quella cui conducono le scienze. Infine, tutti gli artisti, e non soltanto gli individui eccezionali, hanno il diritto di affrancarsi dalle regole comuni: la scoperta della verità, a cui aspira il pittore, si ottiene attraverso un accordo tra l'interiorità dell'individuo e i mezzi attuati, non attraverso una sottomissione alle tradizioni comuni e alle regole insegnate nelle accademie.

Queste tre idee hanno un rapporto particolare con le dottrine del passato. La prima si è imposta progressivamente alla coscienza degli artisti e degli intenditori a partire dall'età del rinascimento e ha trovato nuovo impulso, agli inizi del XVIII secolo, nella filosofia di Leibniz, il quale ha introdotto la nozione di «mondi possibili», paralleli al mondo esistente, ma diversi da esso. Lo scopo del creatore è quello d'imitare non la natura visibile, le forme materiali che percepisce intorno a sé, ma il vero e proprio processo creativo. L'artista crea un microcosmo analogo al cosmo, ma che da esso rimane separato; ecco perché, diceva Leon Battista Alberti, teorico delle arti del XV secolo, «nell'atto di dipingere o scolpire esseri viventi, egli si distingue come un altro dio tra i mortali». I creatori si assimilano al Creatore.

La seconda idea, quella dell'arte come conoscenza, pur non essendo ignorata dai pensatori contemporanei, non prende parte alla corrente principale dell'estetica nel XVIII secolo, epoca in cui la preoccupazione principale è innanzitutto quella di sostenere l'autonomia dell'arte ed erigere la bellezza a principio strutturale dell'opera. Goya rimane del tutto estraneo a queste preoccupazioni, sia nel manifesto sia nelle opere che

realizzerà nel corso dei decenni successivi. In lui non si trova una preoccupazione puramente estetica né un'aspirazione specifica al bello: egli cerca in primo luogo di cogliere la verità del mondo, sia quello circostante sia quello dello spirito. Nello stesso tempo, è comunque consapevole che si tratta di una conoscenza *sui generis* e non si confonde con quella degli scienziati, è una «conoscenza sensibile», avrebbe potuto dire con Alexander Baumgarten, l'inventore, a metà del XVIII secolo, della parola «estetica»; essa privilegia il particolare a detrimento dell'astrazione, come all'inizio di quel medesimo secolo affermava il filosofo e storico italiano Giambattista Vico.

Se la prima idea fondamentale espressa nel documento che Goya invia all'Accademia si allinea allo spirito del tempo mentre la seconda appare leggermente anacronistica (ma presente nelle personalità più sagaci dell'illuminismo), la terza è davvero rivoluzionaria e annuncia i cambiamenti artistici a venire: «in pittura non esistono regole», «bisogna consentire a ognuno di seguire l'inclinazione che gli detta l'animo suo», «lasciare libero corso al genio degli allievi»! Senza alcun preavviso, Goya formula con decisione un principio che intorno a lui nessuno osa proclamare ad alta voce. Perché ciò si verificasse è stato necessario un allentamento del controllo che l'ordine sociale aveva sulle scelte dell'individuo, una battaglia iniziata fin dal rinascimento, ma che ormai ha raggiunto una rinnovata intensità. Ormai è aperta la via all'emancipazione dell'individuo rispetto alle tradizioni dell'arte da lui praticata. Questa dichiarazione audace in favore della libertà creativa annuncia il moltiplicarsi degli ideali artistici, che prenderà piede nel XIX e nel XX secolo. La posizione di Goya, tuttavia, è meno estrema di quella dei suoi successori. L'«assenza di regole» concerne la maniera di dipingere, non lo scopo della pittura, che rimane quello di rivelare il mondo. E il rifiuto d'imporre il medesimo modello a tutti non significa che gli «allievi» non abbiano alcunché da imparare – altrimenti Goya non si darebbe la pena di riflettere sull'insegnamento di questo mestiere. Mentre intorno a lui regna una visione uniforme dell'eccellenza in pittura, egli difende non la mancanza di cura e l'arbitrio diffuso, ma una formazione che sia attenta alle qualità di ciascuno.

In seguito Goya non scriverà altri testi destinati a esporre le sue idee generali sulla pittura. Tuttavia, negli ultimi anni stringerà amicizia a Bordeaux con un giovane pittore, Antonio Brugada, e lo renderà partecipe delle proprie riflessioni. Brugada accompagnerà l'amico più anziano fino all'ultimo respiro. E affiderà alcune delle riflessioni di Goya al primo biografo del pittore, Laurent Matheron, che nel suo libro scrive: «Dobbiamo all'estrema cortesia di Brugada preziose notizie sulla vita di Goya». Brugada osserva che a Bordeaux «raramente Goya parlava di pittura e non rispondeva quasi mai quando veniva sollecitato su questo terreno». Tale osservazione

rende ancora più plausibile la veridicità dei discorsi che sono stati preservati – perché, fortunatamente per noi, vi sono state alcune eccezioni alla regola. Ne trascrivo qui due, attribuiti a Goya.

«Nelle sue rare conversazioni sulla pittura, Goya amava, nell'età della vecchiaia, farsi beffe degli accademici e del modo in cui insegnavano a disegnare: "Sempre linee", diceva, "e mai corpi. Ma dove troveranno quelle linee nella natura? In essa io vedo soltanto corpi illuminati e corpi che non lo sono, piani che avanzano e piani che retrocedono, rilievi e profondità. Il mio occhio non percepisce mai né lineamenti né dettagli. Non conto affatto i peli della barba all'uomo che passa, né i bottoni della sua giubba attirano la mia attenzione. Il mio pennello non deve vederci meglio di me. Contrariamente alla natura, questi maestri ingenui muovono dai dettagli all'insieme e i loro dettagli sono quasi sempre fittizi o ingannevoli. Essi sconcertano i giovani allievi facendo loro tracciare, con la matita meglio appuntita di cui dispongono, e per lunghi anni, occhi a mandorla, bocche ad arco o a cuore, nasi a forma di 7 rovesciato, teste ovali. Ah! Che diano loro dunque la natura: è il solo maestro del disegno!»

«Allo stesso modo in cui negava il disegno, o piuttosto la linea, Goya negava assolutamente il colore, eppure era un colorista. Basava queste due negazioni su un solo argomento: "In natura", diceva, "non esiste il colore così come non esiste la linea: esistono soltanto il sole e le ombre. Datemi un carboncino e vi farò un quadro: la pittura è tutta nei sacrifici e nelle decisioni inflessibili!"»

Questi discorsi, dunque, proseguono lo scambio avviato da Goya con i colleghi accademici sull'insegnamento della pittura. Qui egli muove da un principio: il pittore deve mostrare non il mondo così com'è, ma la visione personale che egli ne ha. Charles Yriarte, uno dei primi biografi di Goya, che ha letto il libro di Matheron, riassume così questa idea: «Egli disegna ciò che vede e non ciò che esiste». Dunque, né linee né colori, ma luce e ombre; nessun dettaglio, bensì masse in movimento, «come vi appaiono a distanza, a meno che non siate miope», aggiunge Matheron (sempre parafrasando Brugada?). I «sacrifici» e le «decisioni inflessibili» sono le trasformazioni apportate al mondo oggettivo dalla percezione soggettiva; affermare che la pittura si riduce a questo introduce una rivoluzione copernicana.

Yriarte riporta un'altra espressione, senza precisarne la fonte: «Dando rilievo il più possibile alla luce, egli diceva che un quadro il cui effetto è giusto è un quadro compiuto».4 L'esperienza del pittore, non il mondo in sé, costituisce l'oggetto del suo quadro; l'esperienza dello spettatore, non le qualità materiali del quadro, è ciò che ne garantisce la qualità. Non sono comunque esperienze strettamente individuali: Goya sa

che i suoi interlocutori possono aderire alla sua visione, proprio come ritiene che numerosi spettatori confermeranno gli effetti dei suoi quadri. La verità a cui aspira la pittura non è individuale, è condivisibile da tutti.

4. LA MALATTIA E LE SUE CONSEGUENZE

All'indomani del dibattito all'Accademia sull'insegnamento della pittura, Goya si reca in Andalusia, a Siviglia. Lo scopo del viaggio rimane ignoto. È comunque probabile che il pittore non prevedesse di fermarsi a lungo, perché non aveva segnalato la propria assenza ai superiori, ai quali avrebbe dovuto chiedere l'autorizzazione; sarà costretto a occuparsi di ciò in seguito. Egli doveva inoltre avere qualche motivo per tenere la famiglia all'oscuro del viaggio; nessuno dei familiari si recherà a trovarlo successivamente. Che sia stata una fuga amorosa o passionale? O un impegno di politica, dal momento che l'amico Ceán Bermúdez, storico dell'arte, era in esilio proprio a Siviglia? Non lo sappiamo, ma è improbabile che si trattasse di un semplice viaggio per vedere dei quadri. A Siviglia, nel novembre del 1792, è colpito da una grave malattia, di cui siamo informati in primo luogo dalle lettere degli amici, poi dalle sue (a partire dal gennaio del 1793). Poi Goya deve essere trasferito a Cadice, dall'amico Sebastián Martínez. Vi resterà alcuni mesi, almeno fino ad aprile; soltanto nel luglio del 1793 lo ritroviamo a Madrid.

Per la descrizione che viene data, i sintomi della malattia non permettono di determinarne la natura. In una lettera del 17 gennaio 1793 Goya si dice «a letto da due mesi, colpito da coliche dolorose». Trascorrono altri due mesi e il 19 marzo Martínez lo descrive ancora allettato e malato, «davvero in cattivo stato». Dieci giorni dopo si legge una descrizione un po' più precisa: «I ronzii nella testa e la sordità non sono diminuiti», ma gli altri sintomi vanno riducendosi: ha recuperato gli altri sensi, vede e non perde più l'equilibrio, può salire e scendere le scale. Lui stesso, nei giorni seguenti, scrive a Zapater: mi sento «così male che mi chiedo se la testa sia ancora sulle spalle, non ho voglia di mangiare, non ho voglia di alcunché» [1793]. A più di un anno di distanza ricorda ancora la tristezza che lo assale e si descrive così: «Alcune volte il mio umore è tale che non riesco nemmeno a sopportarmi, in altri momenti sono più calmo» (23 aprile 1794). A ciò si aggiunge un'allusione enigmatica in una lettera di Zapater a Francisco Bayeu: «È stata la sua imprudenza a condurlo laggiù» (30 marzo 1793). I sintomi non scompariranno fino all'ultimo giorno della sua vita. Goya resterà sordo, si esprimerà attraverso il linguaggio dei segni e la scrittura. Magra consolazione: durante il periodo trascorso a casa di Martínez può contemplare la ricca collezione di quadri e incisioni che il suo amico ha messo insieme; in essa scopre

diverse immagini che non conosceva, come le prigioni di Piranesi o le caricature di Hogarth.

Questa malattia, qualunque sia stata la sua origine, provoca in Goya un profondo cambiamento. Per lui la sordità è un'infermità meno drammatica che per Beethoven, il contemporaneo al quale solitamente viene paragonato; tuttavia, l'effetto è altrettanto decisivo. La notte uditiva in cui si trova immerso lo spingerà a spalancare gli occhi. Cambia la sua maniera di dipingere, ma anche il suo modo di comportarsi. La perdita di contatto con il mondo esterno, l'impedimento a comunicare con la parola, tutti fattori che aumentano la sua solitudine, al tempo stesso acquiscono la sua vista e lo spingono a concentrarsi in primo luogo sul proprio intimo, a esplorare la propria immaginazione. Egli rinuncia all'incarico assunto all'Accademia e si ritira progressivamente dalla vita pubblica. L'attenzione crescente che rivolge ai propri sogni e ai propri fantasmi può spiegarsi con le stesse motivazioni. Le premesse del nuovo Goya erano certo presenti nel vecchio; ma è questo avvenimento recente che gli permette di portare a compimento il programma annunciato nel manifesto: libero dalle convenzioni pittoriche del tempo, potrà andare molto più lontano nella propria ricerca della verità. Retrospectivamente si può dire che la condizione disgraziata di Goya ha causato la felicità di innumerevoli spettatori delle sue immagini, perché da questo momento in poi l'ambizioso pittore diventa un genio.

Nella nota biografica dedicata al padre e redatta poco dopo la sua morte, il figlio Javier Goya trascrive così un discorso che doveva avere udito più volte: «Egli aveva contemplato con venerazione Vélazquez e Rembrandt e non ha né studiato né osservato altro che non fosse la natura, ma ha rivendicato come maestro la situazione conseguente alla perdita dell'udito all'età di quarantatré [in realtà quarantasei] anni».⁵ In questa frase troviamo sia un accenno alla relazione di Goya sull'insegnamento della pittura, sia una dimostrazione di riconoscenza verso i pittori ai quali si è sempre sentito vicino; ma, soprattutto, scopriamo un'incredibile valorizzazione della malattia: se da un lato ha portato alla morte dell'udito, dall'altro ha provocato la rinascita del pittore. Essa viene presentata addirittura come la vera responsabile della sua nuova pittura, quella che lo renderà diverso da tutti i pittori prima di lui. Non va dimenticato, poi, che questo cambiamento interiore è contemporaneo a un atto inaudito, che sconvolge per parte sua tutte le società del continente europeo: nel gennaio del 1793 il re di Francia Luigi XVI, cugino del re di Spagna, muore ghigliottinato, mettendo così in luce l'insospettabile fragilità di un ordine sociale che sembrava discendere dalla natura stessa dell'universo. I due avvenimenti, uno di natura personale, l'altro sotto gli occhi di tutti, hanno dovuto, contaminandosi a vicenda, concorrere simultaneamente alla trasformazione mentale subita

da Goya.

La sua prima risposta alla nuova situazione riguarda il modo di dipingere. Il 4 gennaio 1794 Goya invia undici quadri di piccole dimensioni a Bernardo de Iriarte, amico «illuminato» e viceprotettore dell'Accademia di San Fernando. I quadri sono accompagnati da una lettera che spiega come la loro originalità sia dovuta alla malattia da cui il pittore è stato affetto: «Per occupare la mia mente [*imagination*] mortificata nella considerazione delle mie disgrazie e per compensare in parte le ingenti spese che mi hanno causato, mi sono messo a dipingere un insieme di quadri di piccolo formato [*de cabinet*], nei quali sono riuscito a concretizzare delle osservazioni che generalmente non hanno posto nelle opere su committenza, nelle quali il capriccio e l'invenzione non possono avere libero corso». Egli aggiunge che questo invio è un modo per rendere pubblici i quadri, per «esporli alla censura dei dotti»; per indicare, dunque, al tempo stesso che sono finiti (non sono semplici prove d'autore) e che meritano di essere visti dagli intenditori.

La lettera mette insieme, come sovente accade in Goya, preoccupazioni materiali («compensare le ingenti spese») ed esigenze intellettuali. A causa della malattia e della nuova infermità, egli non dipinge quadri su committenza: per la prima volta è mosso dalla sola necessità interiore, dal solo bisogno di esprimersi. Il cambiamento è così importante che è necessario formularlo nettamente. Era stato preparato nelle lettere di Goya precedenti alla malattia, ma in termini più vaghi. «Preferisco fare ancora altro che sarà maggiormente di mio gradimento», scriveva a Zapater già il 21 gennaio 1778, prima di precisare meglio, dieci anni dopo: «Nel tempo restante potrei fare cose di mio gradimento, prospettiva che auspico più d'ogni altra» (2 luglio 1788).

Le parole della sua nuova lettera all'Accademia sono scelte con cura. «*De cabinet*» qui significa di piccolo formato; «*imagination*» è da intendere nel senso di mente, e non di immaginario (egli pensa soltanto alla malattia). Non solo, attraverso queste immagini liberamente scelte e non più realizzate su committenza, egli concretizza delle «osservazioni» su ciò che esiste al di fuori di lui; nello stesso tempo, queste opere lasciano posto al «capriccio», da intendersi qui come fantasia e libertà, e all'«invenzione». Assistiamo, così, a un'articolazione originale di ciò che è osservato e di ciò che è inventato, del reale e dell'immaginario: se gli altri pittori hanno scelto di praticare uno solo dei due registri, Goya vuole mantenerli entrambi simultaneamente, arricchendoli l'uno con l'altro. Attraverso una certa imperfezione espressiva si afferma qualcosa di veramente nuovo: l'immaginario non si oppone al reale ma, al contrario, permette di rivelarlo. Una seconda lettera a Iriarte, scritta pochi giorni dopo, descrive il soggetto di

uno dei quadri, *Il recinto dei folli* (GW 330). Sempre in quel periodo, una lettera a Zapater riprende lo stesso concetto: «Ho scelto la libertà ed è mia cura conservarla» [1793]; già alcuni anni prima, rendendo omaggio alla vitalità dell'amico, si poneva così nei suoi confronti: «Tu hai tutto nella manica, come io nella pittura ho l'invenzione » [febbraio 1784].

I quadri che accompagnano questa lettera hanno dunque il valore di manifesto: sono la dimostrazione del fatto che, malgrado la situazione in cui si è venuto a trovare a causa della nuova infermità, Goya non ha perduto la propria inclinazione a dipingere. Nello stesso tempo, essi rivelano al mondo il cambiamento causato in lui dalla malattia. Pertanto hanno un grandissimo valore. L'Accademia accoglie i quadri inviati classificandoli come «diverse scene di passatempo nazionali», indubbiamente a motivo delle immagini di tauromachia che vi figurano. Successivamente Goya ritira i quadri e li vende a un collezionista. Oggi queste opere sono identificate come una serie di quindici dipinti di piccolo formato su latta (undici quelli inviati all'Accademia e altri quattro dello stesso tipo - GW 317-330 e GW 929). In tutti sono rappresentate scene realistiche, non personaggi di fantasia, e questo rende le formule di Goya un po' più enigmatiche. Si ripartiscono tematicamente in due gruppi: otto raffigurano delle tauromachie, sette corrispondono a soggetti vari.

Le scene di tauromachia, che sono probabilmente di poco anteriori alla malattia, rappresentano le diverse fasi di una corrida, da quando si selezionano i tori (GW 317) fino al momento in cui l'animale ucciso viene portato via (GW 324). Non dimentichiamo che a quell'epoca la tauromachia è disprezzata e vilipesa dagli amici «illuminati» di Goya, il quale dal canto suo non ha mai rinunciato completamente alle proprie passioni «plebee». Per mostrarle egli adduce a pretesto la malattia, come se ormai non fosse più preoccupato della reazione che avrebbe suscitato. A questo riguardo si può notare che i cartoni per arazzi contengono numerose scene di vita quotidiana che mostrano gente comune o feste popolari, ma nessuna tauromachia. Di questi otto quadri, tre hanno come soggetto la morte, quella del picador (GW 322) o quella del toro (GW 323 e 324), e cinque raffigurano delle arene che sembrano quelle di Siviglia, dove si trovava Goya poco prima di ammalarsi (gli altri tre devono riferirsi a ricordi più remoti, presumibilmente in un villaggio). Tutti illustrano la sua notevole padronanza nella rappresentazione dei corpi in movimento.

Tra gli altri sette quadri figurano, in primo luogo, due scene di teatro popolare, che si potrebbero anche definire «passatempo nazionali». Sono *Il venditore di marionette* (GW 326) e *I comici ambulanti* (GW 325). Il primo, raramente esposto (e la cui autenticità è contestata), rappresenta, visto di fronte, un gruppo di bambini affascinati dalle marionette, che sono intorno al

personaggio centrale, il venditore, rivestito di un mantello scuro e un grande cappello. Quest'ultimo è di spalle e la sua sagoma nasconde ciò che egli mostra al pubblico. I bambini guardano le marionette come noi guardiamo loro: per noi sono gli spettatori a costituire lo spettacolo. Accanto a loro c'è un adulto, che sembra del tutto estraneo alla scena: seduto, in un atteggiamento rilassato, distoglie lo sguardo dai bambini e dal venditore per rivolgerlo verso un oggetto esterno al quadro. L'immagine di questi due adulti introduce un elemento misterioso nella scena: l'uno è nascosto alla nostra vista, la presenza dell'altro è inspiegabile. I volti dei bambini non sono dipinti completamente, sono soltanto accennati, ridotti in sostanza al loro sguardo affascinato («tutta la pittura è nei sacrifici»). Il luogo in cui si svolge la scena, all'aria aperta, rimane alquanto indeterminato, composto di masse di colore prive di vivacità.

Il secondo quadro ([Illustrazione 3](#)) reca un'iscrizione, «aleg. men.», abbreviazione per «alegoria menandrea»: è una formula della commedia dell'arte che vuole ispirarsi al drammaturgo greco Menandro. La scelta del punto d'osservazione è molto particolare, perché ci mostra gli artisti e la parte di pubblico che si trova sulla loro destra, ma non chi si trova di fronte a loro. Questi spettatori sono ancora meno esistenti dei bambini nel quadro precedente, i loro volti rimangono indefiniti. Non sono individui, ma piuttosto elementi insignificanti di una folla, ridotti a semplici macchie di colore; la folla è dunque un ammasso di individui che annulla la singolarità di ciascuno e a tutti attribuisce una volontà e una personalità comuni. La scomparsa dei tratti distintivi è potenzialmente minacciosa, questa folla anonima - entità che per la prima volta nella storia della pittura appare rappresentata in questo modo - obbedisce alle proprie pulsioni e, in altre circostanze, può trasformarsi in «plebaglia», per riprendere un termine caro a Goya.

La scena interpretata dagli attori rappresenta Pulcinella mentre si allontana in compagnia di Colombina sotto lo sguardo perplesso di Pantalone che è stato imbrogliato; nel frattempo, Arlecchino diverte il pubblico facendo giochi di abilità con due bicchieri pieni di vino, mentre un nano danza nella parte anteriore della strada, anche lui con una caraffa di vino e un bicchiere in mano: l'ubriachezza annunciata accompagna la seduzione della bella. Pantalone e Colombina indossano abiti da borghesi, mentre gli altri personaggi sono dei semplici saltimbanchi, Arlecchino e Pulcinella hanno delle maschere - che sembrano sottolineare la loro identità piuttosto che celarla. Questo tipo di spettacolo, anch'esso disprezzato dagli «illuminati», richiama l'attenzione di Goya, come se il teatro potesse esprimere la verità dei comportamenti umani in maniera più immediata dei gesti osservabili nella vita quotidiana (il pittore condivide questo interesse per il teatro con altri

artisti del XVIII secolo: si pensi a Watteau, Magnasco, Hogarth, più tardi a Füssli o a Giandomenico Tiepolo). Come nel quadro precedente, il paesaggio è rappresentato in modo curioso: il cielo ha lo stesso colore delle montagne all'orizzonte, a mala pena distinguibili dalla tenda dietro gli artisti e dal palco su cui essi si trovano. Le masse di colori prevalgono sulle forme.

Tre altri quadri non sono più classificabili come un «passatempo nazionale», a meno di leggere questa espressione in senso ironico: sono scene di violenza. Uno di essi è *L'assalto alla diligenza* (GW 327, [Illustrazione 4](#)). Non è la prima volta che Goya dipinge situazioni di questo genere. Un quadro di vita quotidiana risalente al 1770 circa, che non è un cartone per arazzi, mostra già dei *Banditi che assaltano una diligenza* (GW 152). Dieci anni più tardi, nel 1787, Goya ha dipinto per il duca di Osuna, committente dai gusti illuminati, *L'assalto alla diligenza* (GW 251), di esecuzione piuttosto libera. La trattazione del medesimo soggetto nel nuovo quadro, tuttavia, è diversa: invece dell'ambiente bucolico – una bella foresta, un cielo idilliaco – appare un luogo sinistro, roccioso e desertico; i colori chiari e vivaci cedono il posto a un magma fangoso, piuttosto simile a quello che circondava gli artisti della commedia dell'arte. Nel quadro del 1787 si vedevano dei cadaveri, ma almeno i banditi prestavano ascolto alle suppliche delle loro vittime, che erano legate e non uccise. Nella nuova immagine si assiste a una banale eliminazione di individui che sono d'intralcio: i briganti massacrano nell'indifferenza, con lo sguardo rivolto altrove. Nessun segno di una visione romantica dei fuorilegge: sono assassini senza pietà. La violenza qui è mostrata allo stato puro, senza rispetto di alcuna norma sociale.

La seconda scena si svolge in prigione (*Interno di prigione*, GW 929, [Illustrazione 5](#)). Sotto una spessa volta illuminata, a partire dal fondo si vedono accasciati sette uomini rivestiti di stracci. Sono tutti incatenati, alcuni più crudelmente di altri, per le mani, i piedi, il collo. I loro atteggiamenti tradiscono la disperazione: sono condannati a una immobilità da cui potranno liberarsi soltanto con la morte. Sono dei criminali, com'erano i banditi del quadro precedente, ora imprigionati? Se così fosse, la loro sorte non è meno crudele di quella delle loro vittime: la morte rapida degli uni è paragonabile alla morte lenta degli altri, la violenza impersonale della giustizia non è meno impietosa di quella, individuale, dei briganti. I loro corpi, se paragonati allo spessore dei muri che li circondano, appaiono molto fragili. Ancor più che nel quadro precedente, le forme si compenetrano, i colori sono tutti contaminati dal grigiore del luogo.

Infine, l'ultima scena, *Il recinto dei folli* ([Illustrazione 6](#)), si svolge in un manicomio ed è descritta bene nella seconda lettera di Goya a Iriarte: «Esso rappresenta un recinto di pazzi dove due lottano, completamente nudi, mentre il sorvegliante li

sta bastonando, e altri indossano un sacco (è una scena a cui ho assistito a Saragozza)» (7 gennaio 1794). Gli atteggiamenti che assumono i folli sono così teatrali che è stato lecito chiedersi se non si trattasse della scena di uno spettacolo visto a Saragozza, ma pare improbabile. In compenso, si può constatare che questo spazio all'interno del manicomio assomiglia effettivamente a una scena di teatro e il gesticolare dei folli, come le loro smorfie esagerate, ricordano quelle di attori o danzatori professionisti, salvo il fatto che qui gli attori si confondono con il proprio ruolo.

Guardando *L'assalto alla diligenza* e *Interno di prigione*, si è colpiti dalla quasi monocromia del quadro: il suolo, i muri, i corpi nudi, o sommariamente vestiti, sembrano partecipare della medesima sostanza. L'espressione «ho assistito a questa scena» (o simili, che Goya utilizzerà in altri casi) non va presa troppo alla lettera, ma segnala che il pittore si è ispirato ad avvenimenti di cui garantisce l'autenticità, senza tuttavia riprodurne esattamente il loro svolgimento.

È la prima rappresentazione della follia in Goya, che ritornerà più volte sul tema della ragione e della demenza, al punto che, per lunghi anni, si diffonderà una leggenda secondo cui il pittore stesso sarebbe stato affetto da follia. Nessun avvenimento della sua vita conferma questa credenza popolare. Gli «illuminati» dell'epoca consideravano la follia come una semplice insufficienza o una disgrazia; nell'estetica romantica, che comincia ad affermarsi agli inizi del XIX secolo, la pazzia è invece messa in risalto come la manifestazione di uno stato estremo dell'umanità – il folle è un parente prossimo del genio. L'atteggiamento di Goya, fin da questa prima immagine, è diverso: per lui la follia non è legata né al disumano né al demoniaco, non è una semplice curiosità né il sottrarsi eroico dell'individuo alle regole sociali. I folli di Goya sono al tempo stesso insoliti e comuni; infatti, la follia non può certo dirsi estranea alla nostra esistenza, è dentro di noi, i margini della condizione umana permettono di illuminarne il centro. Si può anche pensare che il tema della reclusione, comune alla prigione e al manicomio, abbia origine in qualche misura nella mente di Goya, che ha scoperto l'isolamento a cui lo sottopone la sordità. Ormai è lui il folle e il prigioniero.

Gli ultimi due quadri della serie rappresentano a loro volta scene di violenza, dovute però allo scatenarsi degli elementi naturali: *Il naufragio* (GW 328) e *L'incendio* (GW 329), due immagini di grande forza. *Il naufragio* mostra un gruppo di persone, tra le quali vi sono morti e sopravvissuti, in balia delle onde, alcuni distesi sulle rocce; al centro, una donna leva inutilmente le braccia verso il cielo. *L'incendio* ([Illustrazione 7](#)) sostituisce al terrore delle acque quello delle fiamme, che sembrano avanzare verso il gruppo di uomini, più numeroso e più compatto di quello del *Naufragio*; i corpi, nudi o vestiti, sono come sospinti dal soffio del fuoco, alcuni – malati? infermi?

morti? - sono trasportati dai compagni. I volti sono appena accennati, gli abiti e i corpi dei fuggitivi si confondono: gli individui non esistono più, ormai sono semplici ingredienti di una massa umana in fermento. Qui si esce dal contesto della rappresentazione di un avvenimento reale, perfino estremo: il quadro di Goya assume una dimensione simbolica. La luce del fuoco illumina, fuggevolmente, una umanità immersa nelle tenebre, portata via da un vortice. L'incendio non divampa in un momento preciso, in un luogo particolare: esso rivela lo stato del mondo intero e contemporaneamente qualcosa dell'intimo di ogni essere umano. Le catastrofi naturali diventano l'emblema di una dimensione dell'esistenza; del caos che provocano tutto può dirsi, ma non che sia euforico.

Sono due quadri che mostrano una disperazione umana portata all'estremo; eppure, non si possono definire melodrammatici né sentimentali: con un grande senso del movimento e una precisione quasi glaciale Goya si dedica a dipingere l'impotenza delle vittime. Si può dire che insieme ai tre quadri precedenti figurino tra le prime rappresentazioni nella pittura europea di una violenza che sopraggiunge improvvisa nell'esistenza ordinaria e comune, capace di colpire chiunque e che nessuna allusione mitologica allevia, nessuno sguardo satirico, nessun aneddoto: una sventura che non lascia speranza - né divina né umana. È impossibile descriverli come elogi o condanne; piuttosto che ispirarsi a certezze morali, risvegliano delle angosce e ci gettano nello sconforto. Il destino, che ha inflitto a Goya la sua infermità, al tempo stesso gli ha aperto gli occhi su un aspetto della vita: l'impotenza di fronte al disastro.

La maniera in cui il pittore porta a termine il proprio incarico colpisce per la sua estrema libertà. Tutti i quadri di questa serie trattano temi marginali (tauromachia o teatro, violenza o follia), che non potevano trovar posto nelle committenze ufficiali; inoltre, gli ultimi sette, rispetto alle norme dell'epoca, sono «dipinti incompiuti», realizzati «meno accuratamente». Inviandoli all'Accademia, Goya intende sottolineare che, malgrado le apparenze, sono «compiuti», perché considera «giusto» l'effetto che suscitano. Nei suoi predecessori si osservavano esempi simili unicamente negli schizzi che non erano destinati al pubblico. Qui la prospettiva non è più costruita rigorosamente, l'ordine del mondo è sconvolto. I contorni degli oggetti si confondono e si passa senza interruzione dall'uno all'altro, perché è così che si offrono allo sguardo del pittore. Ormai, è la compenetrazione delle ombre e delle luci che organizza i quadri. Il tratto che dovrebbe delimitare gli oggetti è escluso a vantaggio delle masse di colori, che non hanno più una funzione di designazione: piuttosto che riflettere la realtà degli oggetti, sembrano esprimere l'atteggiamento del pittore verso ciò che egli mostra

e presentare un quadro adatto alla scena che si vede rappresentata.

Goya non dipinge più il mondo così com'è, ma la visione che un individuo ha di esso: la percezione soggettiva si è sostituita all'oggettività impersonale e ormai la sua pittura non mira a riprodurre delle forme, ma a catturare lo spirito di un luogo, di un atto, di un essere. Fedele alle proprie idee, ha preferito «seguire l'inclinazione che gli dettava l'animo suo», piuttosto che piegarsi alle regole accademiche. Ciò non significa affatto che egli indulga a un compiacimento narcisistico, che dia maggiore spazio al proprio io: Goya è pienamente orientato verso il mondo, soltanto non si nasconde che la conoscenza è inevitabilmente soggettiva. Ma la soggettività di cui dà prova non è sua specifica, lo spettatore è invitato a condividerla, perché diventi quella di ognuno: l'individuale non si oppone al comune.

Sotto diversi aspetti, questo gruppo di quadri del 1793 annuncia dunque una rottura con le tradizioni della pittura europea stabilite circa quattro secoli prima. La realizzazione di quadri era stata inserita in un sistema globale che ne stabiliva il significato e la funzione. I gesti umani, come gli oggetti appartenenti alla natura morta, assumevano un significato convenzionale, che era possibile perfino trovare classificato nei trattati d'iconologia. Le immagini servivano a decorare le chiese, i palazzi o, un po' più tardi, le dimore degli intenditori benestanti e rispondevano alle esigenze dei loro committenti. Il fatto è che Dio, garante di un ordine che sembrava destinato a durare in eterno, non è più sugli altari e i regimi politici che vi s'ispiravano rimangono disorientati: la testa del re di Francia è caduta sul patibolo.

Nello stesso momento, Goya realizza dei quadri che nessuno gli ha ordinato, quadri che lui, l'umile individuo, decide di dipingere mosso dalla sola necessità interiore. La gerarchia specifica della pittura è stata rimessa in discussione insieme con quella dell'ordine sociale, una nuova necessità di uguaglianza è apparsa ora qui ora là. Già *Il muratore ferito* (Illustrazione 1) non corrispondeva a un codice interpretativo ben definito; ormai l'idea stessa di codice risulta inappropriata. Gli accademici di San Fernando tentavano di aggrapparsi a vecchie categorie come «divertimenti spagnoli», ma che cosa può esservi di divertente in scene di assassinio, di prigionia, di follia, di catastrofi naturali che suscitano lo sgomento della popolazione? Sono scene che non corrispondono più ad alcun repertorio di segni convenzionali, Goya le rappresenta senza indicarci quale sia l'obiettivo che si prefigge. Egli ha colto che rivelavano qualcosa di essenziale alla condizione umana; ciò gli è stato sufficiente a ritenere che fosse utile metterle davanti ai nostri occhi.

La pittura europea dei secoli precedenti rispondeva a una

duplice esigenza: prodigare lezioni di saggezza e di morale, in accordo con il discorso della religione o della filosofia, e nello stesso tempo sedurre gli spettatori con la bellezza del quadro, l'armonia delle linee e dei colori. Al pari della poesia, la pittura doveva contemporaneamente istruire e piacere, in proporzione variabile a seconda delle epoche. Lo stile neoclassico che domina la scena pittorica quando Goya appare per la prima volta ha ridotto l'istruzione a una conformità ai temi e ai generi canonici, e la bellezza a un ornamento armonioso. Bene, Goya rifiuta entrambe le vie. I suoi quadri non trasmettono alcuna lezione, alcun messaggio, sono rappresentazioni letterali: ecco a che cosa assomiglia una cella di prigione, un manicomio di alienati, un incendio; ma nemmeno testimoniano di una preoccupazione per il puro godimento della vista, per le forme aggraziate e il bel decoro. Goya è distante mille miglia dalla ricerca di un «piacere disinteressato», che in quello stesso periodo Kant identifica come legge fondamentale delle arti.

Nella pittura europea dei secoli precedenti la sottomissione al bene e al bello doveva portare a un avvicinamento alla verità: quella del mondo visibile, dell'essere umano. Quest'obiettivo finale sarà il solo a cui Goya manterrà fede. Ormai egli è mosso da un unico bisogno, quello di portare alla luce l'enigma del mondo: con coraggio, e impietosamente se occorre, non cessa di ricercarne l'essenza. Avendo sfiorato la morte, circostanza che lo ha messo di fronte alla propria finitezza, adesso sceglie, in alcune opere se non altro, di puntare all'essenziale. Non rinuncia comunque a rappresentare il mondo, anche se le categorie più comuni sono confuse. «L'osservazione» concerne i soggetti; «l'invenzione» la maniera di raffigurarli.

5. GUARIGIONE E RICADUTA: LA DUCHESSA D'ALBA

Tra il 1794 e il 1795 Goya ha un incontro significativo, quello con la duchessa Cayetana di Alba, una delle donne più ricche e più influenti del regno, ma anche una delle più belle e delle più libere di costumi. La reputazione di Goya come ritrattista spiega l'incontro, che rimane tuttavia singolare. Goya lo descrive in una lettera all'amico Zapater: «Si è recata nel mio atelier perché le dipingessi il volto e ci è riuscita; puoi scommetterci che lo preferisco al dipingere su tela!» (2 agosto 1794). Che scena stravagante! Solo una persona del suo rango sociale può permettersi comportamenti simili: chiedere al pittore del re di truccarla... Si parla anche di un ritratto (certamente il GW 351, abbastanza ufficiale); nello stesso momento, nel 1795, Goya dipinge un ritratto del duca (GW 350) da lei sposato all'età di tredici anni. Un altro quadro, di dimensioni più contenute e davvero comico, la ritrae in una scena privata, mentre afferra la propria governante, che ne rimane tutta stordita (GW 352). A quell'epoca la duchessa ha trentatré anni, Goya quarantanove.

Il seguito della relazione lascia fortemente supporre che abbia assunto una piega erotica, anche se nessun documento lo attesta formalmente (alcuni storici, addirittura, contestano l'esistenza di una relazione galante tra i due). Nel maggio del 1796 Goya si trova in Andalusia per dipingere immagini a tema religioso, vedere gli amici e ammirare altri dipinti. Il 9 giugno improvvisamente il duca muore, all'età di quarant'anni, mentre si trovava da solo nella proprietà di Siviglia. Nel luglio di quello stesso anno Goya soggiorna a Sanlúcar, un'altra proprietà del duca, dove si trova anche la duchessa d'Alba. È un dato certo che ella se ne allontana nel mese di settembre, per tornarvi successivamente; quanto a Goya, sappiamo soltanto che nel mese di dicembre e di gennaio si trova a Cadice e che il 1° aprile è a Madrid. Nell'ottobre-novembre del 1796 è rimasto a Sanlúcar? Vi è ritornato nel febbraio-marzo dell'anno successivo? Nel febbraio di quello stesso anno la duchessa detta il proprio testamento; tra i beneficiari figura il figlio di Goya, Javier.

Il primo indizio evidente del fatto che la relazione sia divenuta più intima si trova nell'album che Goya comincia a riempire di disegni a partire dall'estate del 1796, detto «album A». Infatti, durante questo periodo di soggiorno, l'artista inaugura una pratica che non abbandonerà fino alla propria morte, sopraggiunta trent'anni dopo: disegna regolarmente ciò che vede o ciò a cui pensa, dando così origine a una sorta di diario

di bordo visuale, destinato a lui stesso o agli amici più stretti. Le immagini dell'album sono rivelatrici, perché in esse si scopre la duchessa in momenti privati, mentre si sistema i capelli (GW 358), o accarezza la bimba nera da lei adottata (GW 360), o ancora mentre scrive (GW 374); si direbbe che Goya abbia la possibilità di osservarla da vicino nei suoi atteggiamenti di vita quotidiana. Gli altri disegni del medesimo album suggeriscono ancora più fortemente un'atmosfera d'intimità e di sensualità: in essi sono ritratte donne nude, sole o in compagnia. La relazione amorosa tra il pittore e la duchessa non può essere iniziata con la morte del duca, deve risalire almeno ad alcuni mesi prima.

Uno stadio ulteriore della relazione è suggerito da un ritratto della duchessa dipinto nel 1797, in cui è vestita come una *maja* e porta alle dita due anelli su cui sono incise le parole «Goya» e «Alba» (GW 355). Per terra si possono leggere altre parole, tracciate sulla sabbia: «Solo Goya»; la parola *solo* («solamente») è stata riscoperta in epoca successiva, grazie al restauro del quadro che l'aveva riportata alla luce. È improbabile che questo quadro, annunciatore dell'intimità tra il pittore e il suo modello, sia circolato in pubblico. Sappiamo che la tela era rimasta nell'atelier di Goya almeno fino al 1812: perciò egli l'ha dipinta, in certo qual modo, per sé stesso. Ciò che si può ulteriormente notare nel quadro è il portamento risoluto, addirittura autoritario della duchessa, la cui mano indica l'iscrizione sul terreno. È un ritratto sensibilmente più spontaneo del precedente.

L'immagine della duchessa appare anche nei *Capricci*, che risalgono sostanzialmente al biennio 1797-1798. Per esempio il *Capriccio 19* (GW 489), in cui sono raffigurate le *majas* che hanno spennato i loro aspiranti-pollai e si preparano ad arrostarli, riproduce anche, tra i rami di un albero, una donna-uccello che ha le sembianze della duchessa, alla quale si aggrappa un uomo simile a Goya; un altro uccello maschio, con abiti militari, si avvicina. Nel *Capriccio 61* (GW 573), intitolato *Volaverunt*, che in latino significa «sono volati via», «sono proprio partiti», la duchessa vola, ora ha delle ali da farfalla attaccate alla testa e anche una grande cappa nera appesa alle braccia; un gruppo di tre personaggi maschili è come sospeso tra i suoi piedi. L'immagine appare a metà di una serie di *Capricci* che mostrano alcune streghe e i commenti contemporanei si riferiscono al mondo della stregoneria. L'interpretazione del capriccio non è facile: la duchessa sembra volar via e scomparire (nei ritratti, invece, aveva i piedi saldamente a terra). Sarebbe come dire che sfarfalla e fugge, in compagnia di altri uomini?



Figura 2. *Sogno. Della menzogna e della incostanza.*

È quanto suggerisce un'altra immagine di quegli stessi anni, senza dubbio esclusa dai *Capricci* perché contenente un'allusione troppo personale (GW 619, [Figura 2](#)). Il suo disegno preparatorio (GW 620) ha questa didascalia: *Sogno. Della menzogna e dell'incostanza*. Sono immagini che raccontano tutta una storia. In esse si vede una donna che dispone delle stesse ali da farfalla presenti nel *Capriccio 61*;

assomiglia alla duchessa, ma la sua testa ha due facce. Una di esse osserva un uomo che ha i tratti di Goya, in lacrime, avvinto al suo braccio in un atteggiamento supplichevole, come se implorasse attenzione e consolazione; l'altra faccia è rivolta verso un secondo uomo, novello pretendente, che si avvicina mettendo il dito davanti alla bocca: chiede silenzio, non bisogna tradire il segreto! Un'altra donna, presumibilmente la serva, ha anch'essa una testa a due facce, perché partecipa della doppiezza della propria padrona. Infine, una maschera appoggiata a due sacchi, sistemata davanti a questo gruppo, ostenta un sorriso beffardo mentre osserva attentamente la lotta tra un serpente (ingannatore) e due rane.

Ritroviamo l'assimilazione della donna al serpente in un disegno che risale allo stesso periodo (GW 648), appartenente a una serie in cui l'essere umano si trova davanti allo specchio: l'oggetto gli restituisce un'immagine che, invece di assomigliare a lui, rivela la sua vera natura, spesso incarnata da un animale. Una donna che ha le sembianze della duchessa sta davanti allo specchio e l'immagine che vede riflessa è quella del serpente.

Se in queste immagini accettiamo di individuare le tracce di esperienze vissute, possiamo ricostruire la sequenza degli avvenimenti in questo modo: dopo un primo periodo nel corso del quale si abbozzano i movimenti di approccio (1794-1795), s'instaura un rapporto intimo tra l'uomo e la donna nel 1796, interrotto dalla duchessa nei primi mesi del 1797. Bisogna interpretare l'espressione «Solo Goya» come formulata dalla duchessa, che con il gesto della mano esige la sottomissione incondizionata del pittore quale prezzo del proprio consenso? O come un augurio espresso dal pittore, che si dispera vedendo che la donna gli sfugge? Lo stadio successivo è quello della gelosia e della separazione: la duchessa si allontana da Goya, volando verso nuove avventure («menzogna e incostanza»).

Questo episodio biografico non è anedddotico; segna a sua volta la profonda trasformazione del pittore. Siamo evidentemente di fronte a un'ipotesi, che risulta però avvalorata dalle tracce che Goya dissemina nelle proprie immagini. Dopo il trauma della malattia, che deve aver lasciato in lui una sensazione d'invecchiamento, d'isolamento e d'inferiorità, il pittore non ha potuto non sentirsi rinvigorito dall'attenzione e dalla benevolenza che gli testimonia la dama più bella e più ricca di Spagna! La sua euforia, però, è di breve durata - il tempo dell'album A, contenente alcune immagini che figurano tra le più luminose nell'opera di Goya. Per la duchessa, l'avventura con il pittore famoso (ma un po' vecchio e per giunta sordo) sembra essere stata soltanto una distrazione tra le tante; pochi mesi, al massimo un anno, ed ella la tronca all'improvviso come l'aveva iniziata. Dopo essere stato rifiutato da questa donna brillante, Goya sembra chiudersi ancor più nell'isolamento e nella solitudine. Ciò che aveva considerato un

rimedio diventa un aggravamento della malattia. Adesso è vecchio (cinquantun anni!), sordo e debole; l'illusione che possa ancora sedurre e partecipare allo scambio amoroso e poi alla vita attiva svanisce. La malattia, durante l'autunno del 1792, l'aveva definitivamente liberato dalle convenzioni imposte dalla pittura contemporanea, sia nella scelta dei soggetti sia nella maniera di rappresentare il mondo visibile. La rottura sentimentale, avvenuta nella primavera del 1797, lo induce a rivolgersi preferibilmente verso il proprio universo interiore: è questo che ormai egli cercherà di esprimere. Le forme immaginarie affluiscono sotto il suo pennello, senza sosta.

La duchessa muore nel 1802, all'età di quarant'anni (come il duca), di un male misterioso; corre voce che sia stata avvelenata. Per lei Goya elabora un progetto di mausoleo (GW 759) - e conserva il ritratto di lei solo per sé.



Figura 3. *Caricatura allegra.*

6. MASCHERE, CARICATURE E STREGHE

Nel successivo album di disegni, detto album di Madrid (o B), si può osservare l'evoluzione di Goya. Va ricordato che dal 1796 fino al 1828, anno della sua morte, egli non si limita, come tutti i pittori prima di lui, a praticare il disegno per la preparazione dei dipinti o delle incisioni, ma compone degli insiemi coerenti, oggi chiamati «album», in cui i disegni sono numerati e, il più delle volte, forniti di una didascalia - una pratica nuova per l'epoca. Complessivamente si annoverano otto album, che gli esperti di Goya identificano con le lettere dell'alfabeto da A ad H. Dopo la morte, gli eredi del pittore hanno smembrato gli album affinché ogni foglio fosse vendibile singolarmente; fortunatamente, oggi gli storici sono riusciti a ricomporli.

L'album B segue immediatamente l'album A, contenente i bozzetti della duchessa d'Alba, e risale agli stessi anni (1796-1797). Nella prima metà (38 dei 74 disegni che si sono conservati) è composto da immagini che raccolgono osservazioni sul mondo esterno: *majos* e *majas*, padroni e schiavi, coppie diverse (GW 377-414). Non siamo lontani dalla realtà rappresentata nei cartoni di Goya anteriori al 1792, destinati a servire come modello per gli arazzi. Le cose cambiano bruscamente a metà dell'album, quando siamo probabilmente nella primavera del 1797: irrompono delle forme mai viste prima e si passa da visioni piacevoli a immagini satiriche. Questi disegni annunciano e preparano il primo volume di incisioni che Goya pubblicherà poco tempo dopo, nel gennaio del 1799: i *Capricci*. Per la prima volta, accanto alle figure disegnate, appaiono anche didascalie e titoli generici, come *Streghe*, *Maschere*, *Caricature*, quasi il poeta sentisse il bisogno di orientare l'interpretazione dell'immagine con una parola.

Circa la metà dei disegni che seguono questa rottura continua a evocare gli stessi soggetti dei precedenti, ma sembra che l'atteggiamento dell'artista abbia assunto un'importanza maggiore rispetto alla rappresentazione fedele della realtà. Si ritrovano dunque il mondo dei *majos* e delle *majas*, i giochi di civetteria e di seduzione. Tuttavia, la sensualità è mostrata più apertamente e nello stesso tempo i particolari dei corpi e dei volti sono eliminati a vantaggio degli effetti di luce e di atmosfera. Altri disegni raffigurano personaggi ai margini della società: prostitute o banditi. Causa o effetto di questo cambiamento, anche la tecnica di Goya evolve. Ne abbiamo la dimostrazione nel disegno B 85 (GW 443), che è collocato a metà della serie dedicata alle prostitute e ha questa lunga didascalia: *Siamo d'estate, prendono il fresco al chiaro di luna e si cercano delle pulci a tentoni*. In primo piano, due giovani donne seminude sono sedute davanti a una finestra aperta; dietro di loro c'è un uomo, visibilmente interessato soprattutto alle parti del corpo femminile in cui potrebbero nascondersi le pulci. I volti sono appena accennati; l'atmosfera complessiva è

intrigante e richiama fortemente quella che si ritrova in alcuni disegni di Rembrandt, pittore ammirato da Goya.

Molti altri disegni raffigurano individui che indossano delle maschere. Talvolta l'occasione è dovuta a una festa religiosa durante la quale ci si maschera, come per esempio Carnevale o la Settimana santa. Goya conserverà a lungo l'interesse per queste feste in maschera, che ritroveremo in quadri di periodi successivi. Altre volte, la maschera assume una funzione particolare, quella di rivelare l'identità segreta del personaggio che la porta. Essa nasconde il volto, ma mostra la coscienza invisibile. È il caso di alcuni uomini che hanno teste d'asino e contemplano il seno di una donna (GW 415), o di colui che vorrebbe farsi passare per un uomo colto (GW 432). Per Goya la maschera può comunicare la verità, mentre il volto è ingannevole. Qui siamo lontani dal mondo di Pietro Longhi, il contemporaneo pittore veneziano, in cui la mascherina nera dissimula i tratti dell'individuo.

Il fatto è che la realtà non corrisponde al vero. Ciascuno costruisce la propria identità; nel quotidiano l'individuo finisce per crearsi una serie di personaggi, di cui riveste i panni a seconda delle circostanze. Ma non v'è nulla che lasci intendere agli altri che si tratta di invenzioni. Se s'indossa una maschera, invece di restare ingannati dal suo travestimento se ne diventa consapevoli e non lo si nasconde agli altri; una maschera scelta con cura rivela la persona, mentre il volto la dissimula. Imponendo tale maschera ai volti che disegna, Goya mostra al tempo stesso il carattere artificioso di ogni individuo e ciò che i suoi atti pubblici abitualmente celano: agli atteggiamenti spontanei e dissimulati egli sostituisce maschere scelte ed eclatanti. Quest'uso della maschera riporta al teatro: messo in scena, il vissuto cessa di essere naturale; divenuto spettacolo, si problematizza. L'uomo si rivela travestendosi. Per rendere credibili i ruoli che interpreta sulla scena, l'attore deve raggiungere profondità dell'animo delle quali nemmeno lui sospettava l'esistenza. Il personaggio che egli crea - una maschera, se vogliamo - si allontana dalla sua identità abituale, permettendogli al tempo stesso di apparire più vero. Così la finzione rivela il mondo meglio dell'esistenza ordinaria, la maschera comunica la verità che l'aspetto ingannevole del volto scoperto nasconde.

Le caricature, da questo punto di vista simili alle maschere, semplificano e accentuano i tratti del viso per rendere visibile ciò che abitualmente si cerca di mantenere segreto. La differenza consiste nel fatto che le maschere sono attribuite ai personaggi rappresentati, mentre la caricatura dipende dalla forma rappresentativa scelta. Goya, dunque, accentua il tratto, eliminando tutti i dettagli inutili e ricorre all'iperbole, permettendoci così di scoprire il lato oscuro di questi individui seri o ridicoli, ingenui o pretenziosi. A differenza di un artista

che lo precede di poco e di cui ha conosciuto le opere, William Hogarth, pittore inglese della prima metà del secolo, in Goya le «caricature» non si oppongono ai «caratteri»; l'esagerazione è una via che conduce alla verità degli esseri, piuttosto che un'espressione del giudizio formulato dall'artista. Pensiamo al marito tradito dalla moglie (GW 418), al presuntuoso amante della musica (GW 425), alle donne ubriacone (GW 427) o al ciarlatano cavadenti (GW 428). O ancora ai monaci, ingordi e lubrichi, che si rimpinzano avidamente (in *Caricatura allegra*, GW 423, [Figura 3](#)): uno di loro appare in primo piano e il suo naso si è trasformato in un pene tanto pesante da necessitare di una stampella che lo sostenga.

Si può rimanere sorpresi nel trovare la parola «Streghe» accanto ad altri due termini generici, «Maschere» e «Caricature», che si riferiscono a un modo di essere, non a una classe di individui. Questa vicinanza può essere interpretata come il segnale del fatto che le streghe raffigurate non dovrebbero essere prese alla lettera: a loro volta, non sono altro che rappresentazioni caricaturali o mascherate di gente comune. Tutte queste visioni immaginarie permettono di giungere alla vera identità delle persone meglio delle forme visibili a occhio nudo. Lo stesso accadeva per la serie già menzionata di personaggi davanti allo specchio: l'immagine riflessa appariva più eloquente dell'originale (per esempio nel disegno della donna-serpente), l'invisibile era più «giusto» del visibile. Si potrebbe interpretare in questo senso un'espressione che, in un poema di sua invenzione, inviato all'amico Zapater, Goya riferisce scherzosamente a sé stesso: «Sono un pittore-diavolo» (19 novembre 1788). In un'altra lettera indirizzata al medesimo, Goya indica a modo suo che, dietro le streghe e gli altri demoni che rappresenta, bisogna vedere, semplicemente, i tratti degli esseri umani: «Non temo più le streghe, né gli spiriti, né i fantasmi, né i giganti fanfaroni, né i codardi, né i malandrini, né alcun tipo di creatura, non temo nulla e nessuno eccetto gli uomini» (febbraio 1784).

Due disegni dell'album di Madrid mostrano delle streghe. Nel momento in cui li realizza, Goya si è avvicinato all'autore drammatico Leandro de Moratín, uomo «illuminato» appassionato delle storie di streghe e dell'Inquisizione, colui che ha procurato al pittore le informazioni necessarie per le sue immagini. La prima (GW 416, [Figura 4](#)) ha come didascalia: *Streghe pronte a volare*; il disegno sarà ripreso ulteriormente nel *Capriccio 70* (GW 591), chiamato «Professione di fede».

In esso si vede un'apprendista strega con una maschera di volpe, termine dialettale per designare la prostituta, tenuta sulle spalle da un uomo-capro (un demone) e lo sguardo fisso su un libro, sostenuto con le pinze da due altri personaggi caricaturali: sono degli stregoni già qualificati che, vestiti da vescovi e seduti su un altare, presentano alla nuova candidata il

loro libro santo, una sorta di manuale di stregoneria, in cui ella potrà leggere l'elenco dei propri doveri e sul quale dovrà giurare fedeltà e obbedienza. Ai suoi piedi vi è un teschio. Ma qui si tratta di streghe immaginarie o di desideri comuni a tutti?

Quest'ultima ipotesi prende forza guardando la seconda immagine di streghe nel medesimo album, GW 417, e ancor più un disegno simile dello stesso periodo, intitolato *Proclamazione di streghe* (GW 626, [Figura 5](#)). In esso si vede una testa mascolina gigante, la cui bocca spalancata riceve gli escrementi di un altro personaggio, uno stregone, che si appresta a soffiare tra i glutei di un bambino, trasformandolo così in un soffietto; l'incisione annessa a questo disegno, *Capriccio 69* (GW 589), contiene anch'essa una scena di pedofilia. In primo piano un secondo stregone si comporta allo stesso modo, invertendo però la direzione del proprio «strumento»: egli soffia nella bocca di un altro bambino e l'aria esce attraverso i suoi glutei. L'idea dei «bambini-soffietto» proviene dai trattati di stregoneria, ma qui è divenuta il punto di partenza per un viaggio nei fantasmi del pittore. Il mondo della magia è soltanto un pretesto e questa visione sembra attingere a un immaginario personale, piuttosto che ai libri di magia. Nello stesso tempo si può notare che la tecnica del disegno è cambiata, le luci sono ormai contrastate, le linee precise sono sostituite da *lavis*.

Poco tempo dopo, senza dubbio all'inizio del 1798, le streghe passano dai disegni ai quadri. Farsi beffe delle superstizioni del popolo va di moda tra gli «illuminati»; il duca e la duchessa di Osuna, che ne fanno parte, commissionano a Goya sei quadri di questo genere, descritti nel loro registro come «scene di streghe per la [loro] casa di campagna». Sono consegnati nel giugno del 1798. Qui il mondo della stregoneria incontra il modo di rappresentare inaugurato dai quadri del 1793.

Numerose tele appartenenti a questo gruppo sono ispirate a opere di teatro contemporanee (la rappresentazione di un fatto continua a essere più credibile e più eloquente del fatto stesso), per esempio *Il convitato di pietra* (GW 664) o *La lampada mostruosa* (GW 663, [Illustrazione 8](#)). Nella pièce di Zamora, *Lo stregato per forza*, a cui s'ispira quest'ultimo quadro, il personaggio principale è un sacerdote superstizioso che crede di essere l'oggetto di un maleficio e per restare vivo deve tenere accesa una lampada del diavolo - lampada «mostruosa», come indicano le parole incise in un angolo del quadro («Lam. desco.» per *lampara descomunal*). Il sacerdote occupa la parte centrale del quadro; è circondato dalle proprie visioni da incubo: il diavolo cornuto davanti a lui, che regge la lampada, e dall'altro lato tre asini-demoni che avanzano sulle zampe posteriori. Il colore invade tutto il quadro, superando i contorni degli esseri e degli oggetti, come nelle tele del 1793, per esempio *Il recinto dei folli* ([Illustrazione 6](#)); qui si tratta di un degradare di rossi e di bruni. Il quadro esprime il terrore angosciato del personaggio

centrale; poco importa sapere se gli esseri demoniaci intorno a lui esistano veramente o siano soltanto frutto della sua immaginazione, l'essenziale è che egli ci crede - perché la sua angoscia, invece, è tangibile.

Aquelarre (o *Il sabba delle streghe*, GW 660) rappresenta il grande caprone (o il diavolo), circondato da un gruppo di streghe che hanno condotto dei bambini pronti a essere sacrificati. In Spagna come altrove la mortalità infantile a quell'epoca era molto alta, il che sprona a cercare per questa sventura una causa esterna. Chi meglio del diavolo e dei suoi accoliti potrebbe esserne responsabile? È anche ipotizzabile che vi sia un rapporto tra la frequente rappresentazione nell'opera di Goya di bambini rapiti e sacrificati dalle streghe e, nella sua vita, la morte ripetuta dei suoi figli appena nati, nel numero almeno di sei. *Volo di stregoni* (GW 659) rappresenta tre stregoni (ancora dei maschi) che, attraversando la buia notte, trascinano via nell'aria il corpo nudo di una vittima, con i denti piantati nella sua carne. Due testimoni assistono terrorizzati alla scena, ma fanno di tutto per non vedere: uno si copre gli occhi, l'altro si dà alla fuga coprendosi il capo. Questi demoni atletici sembrano reali a tutti gli effetti, non hanno alcunché di immaginario.



Figura 4. Streghe pronte a volare.



Figura 5. *Proclamazione di streghe.*

In altri quadri piuttosto inquietanti le immagini sono meno convenzionali, come *La cucina degli stregoni* (GW 662), in cui si vedono quattro personaggi metà uomini metà animali indaffarati intorno al proprio piatto, o *L'esorcismo* (GW 661, [Illustrazione 9](#)). Sulla destra di quest'ultimo quadro si vede un uomo impaurito. A giudicare dalla camicia da notte che costituisce il suo unico abbigliamento, sta sognando - ma evidentemente non lo sa. Anche se è quasi nudo, si ritrova all'aperto, in un luogo

imprecisato, sotto la luce biancastra della luna. Una sorta di stregone (uomo o donna?) avvolto in un drappo giallo tende le mani verso di lui, cercando di afferrarlo e questo spiega il terrore che gli si legge negli occhi. Tanto più che questa figura minacciosa non è isolata, dietro di lei ci sono quattro delle sue comparse vestite, invece, di nero. Ognuna tiene tra le mani uno strumento indispensabile agli atti di magia: la prima sorge un cesto contenente neonati nudi, la seconda alla luce di una candela legge delle formule in un libro di stregoneria, la terza affonda degli aghi in una bambola che ha in mano, la quarta benedice tutto il rituale. Sulle loro teste volazza un angelo-demone che tra le mani ha due ossa; numerosi uccelli notturni l'accompagnano.

Le teste mostruose delle streghe presenti in questo quadro erano apparse per la prima volta nei dipinti di Goya dieci anni prima, in un quadro che raffigurava *San Francesco Borgia* (schizzo GW 244; quadro GW 243, più convenzionale), già destinato, come i quadri di stregoneria, al duca di Osuna. Appartenevano a fantasmi riuniti intorno al letto di un moribondo, ai quali il santo - senza alcun effetto apparente - dava la caccia. Questi fantasmi, dunque, erano presenti nella mente di Goya prima della malattia; ma d'ora in poi possono manifestarsi in piena libertà. Tutto si svolge come se la malattia lo spingesse a privarsi talvolta perfino non solo degli orecchi, ma anche degli occhi: ormai il pittore guarda dentro di sé.

Goya non è il primo artista, né in Europa né in Spagna, a rappresentare esseri e forme che non esistono nella realtà. Fin dal medioevo nella decorazione delle chiese sono presenti immagini la cui origine non è da ricercarsi nei testi sacri, tanto meno nell'osservazione del mondo circostante, quanto piuttosto nell'immaginazione degli scultori e dei pittori. Questi mostri, chimere e ibridi, il più delle volte combinazioni inesistenti di elementi del tutto realistici, generalmente svolgono una funzione didattica, per esempio rappresentano gli esseri che popolano l'inferno di cui gli umili peccatori devono temere i tormenti; al tempo stesso, incarnano i fantasmi o le pulsioni sadiche degli artisti e offrono suggerimenti all'immaginazione degli spettatori. Goya forse ha conosciuto i quadri di Hieronymus Bosch, pittore della fine del XV-inizio del XVI secolo, molto famoso già ai suoi tempi e del quale in Spagna si conservano numerose opere. Bosch raffigura esseri compositi, con testa d'uomo e corpo d'insetto, o di lucertola, o di arbusto, o perfino di casa, e le sue visioni infernali, che ritroviamo in molti dei suoi trittici (*Il giudizio finale*, *Il giardino delle delizie*, *Il carro di fieno*) o nelle *Tentazioni di sant'Antonio*, rappresenta anche numerosi personaggi creati dall'immaginazione del pittore.

Il confronto tra le immagini che s'inseriscono in questa tradizione e le visioni di Goya pone maggiormente in risalto

l'originalità di queste ultime. Le figure mostruose di Bosch, almeno per lo spettatore del XVIII secolo, abitano non il mondo umano, ma un altro universo, immaginario. La loro creazione sembra obbedire a operazioni razionali e controllate: il pittore, per esempio, rappresenta una casa sulle rive di un lago, il cui piano superiore è diventato una testa maschile. Di conseguenza, sono immagini che suscitano stupore o curiosità piuttosto che inquietudine. Quelle di Goya, invece, sono di tutt'altra natura: per lo più presentano degli esseri che abitano la nostra realtà, ma che hanno i tratti così deformati da risultare spaventosi. Essi non provengono affatto da un mondo diverso dal nostro, governato da leggi proprie, ma sono vicini a noi – addirittura, sono un'altra versione di noi stessi. Per riprendere una formula di Malraux: «Bosch introduce gli uomini nel proprio universo infernale, Goya introduce l'infernale nell'universo umano».6

Del resto, non abbiamo mai la certezza che esistano nel mondo esterno: *La lampada mostruosa* ce li presenta – forse? – come il frutto dell'immaginazione superstiziosa e delirante del sacerdote; *L'esorcismo* suggerisce – senza però affermarlo chiaramente – che questi mostri provengano dall'incubo di chi dorme. Siamo portati a esitare tra una spiegazione che non trasgredisca le leggi naturali – è un sogno, un fantasma – e una che ricorra al soprannaturale: sono mostri, demoni. Non a caso quegli stessi anni di fine XVIII secolo caratterizzati da un rapido progresso del pensiero razionale vedono nascere una letteratura che dà vita al *fantastico* e non più al *meraviglioso*, all'evanescenza del confine tra reale e irreale piuttosto che alla serena accettazione dell'irreale, tipico delle fiabe e delle leggende. I personaggi notturni di Goya sono inquietanti proprio perché non sono così diversi da noi.

In tale contesto merita di essere ricordato uno degli autori di racconti fantastici, a motivo dei numerosi punti di contatto che si possono individuare tra il suo destino o le sue opere e le immagini di Goya. Si tratta del conte polacco Jan Potocki, nato nel 1761, grande viaggiatore, uomo politico, storico e poliglotta. Tra l'altro ha vissuto in Germania, dove ha incontrato Herder e Goethe, e in Francia, dove ha stretto amicizia con Cazotte, autore di un racconto fantastico, e con Madame de Staël, vicina ai circoli degli enciclopedisti. Nel marzo del 1791, Potocki giunge in Spagna in compagnia dell'ambasciatore di Polonia. A Madrid frequenta gli ambienti della corte (dove forse avrà incrociato Goya?) e incontra l'ambasciatore del Marocco che lo intrattiene, a quanto sembra, con «lunghe racconti di gusto orientale». Nel 1794 avvia la stesura, in francese, di un grande romanzo intitolato *Manoscritto trovato a Saragozza*, per interromperla pochi anni dopo. La riprenderà in due occasioni distinte, la prima volta nel 1804 e poi nel 1810. La versione finale è conclusa nel 1815. Pochi mesi più tardi, Potocki si toglie la vita in una maniera particolarmente teatrale: lima il pomolo

argentato di una zuccheriera e lo inserisce nella canna della propria pistola. Non lascia alcun messaggio che spieghi il gesto compiuto, ma accanto al cadavere viene ritrovato un foglio con «alcune caricature fantastiche».

Il romanzo descrive le avventure spagnole, e in parte «orientali», del giovane militare Alfonso (il prologo racconta la scoperta del manoscritto a Saragozza, durante l'assedio della città da parte dell'armata napoleonica - occasione in cui Goya visita la città). La parte iniziale del libro si può leggere come l'evocazione di un mondo che le immagini fantastiche di Goya potrebbero illustrare. Durante le sue peregrinazioni nella Sierra Morena, Alfonso incontra tutti i personaggi che abiteranno l'universo del pittore tra il 1795 e il 1815: contrabbandieri, briganti, *bohémiens*, ma anche sacerdoti, inquisitori e militari; si troverà di fronte anche a prigionieri, cadaveri, impiccati. Le sue peripezie lo portano sovente a sospettare la presenza di esseri soprannaturali: demoni, spettri, vampiri, perfino il diavolo in persona. Quando si legge che «il fantasma spalancò una bocca così grande che la testa parve dividersi in due» non sembra di vedere un'immagine di Goya? In altre circostanze gli esseri incontrati da Alfonso sono giovani donne seducenti, della cui identità, tuttavia, non è mai sicuro: «Non sapevo più se mi trovavo in compagnia di donne o di diavolesse insidiose».7 E non a torto: dopo essersi addormentato tra le braccia di due bellezze che lo ricoprono di carezze, si risveglia sotto una forca, tenendo tra le braccia i cadaveri di due impiccati. Come il personaggio dell'*Esorcismo* (Illustrazione 9), non sa se si trovi nel mezzo di un sogno o se abbia veramente a che fare con esseri soprannaturali. Si tratta, secondo la formula dell'inquisitore che lo minaccia di torture, «di due principesse di Tunisi o piuttosto di due streghe perfide, vampiri esecrabili e demoni incarnati»?8

Alla fine del libro, dopo che si sono susseguiti innumerevoli racconti picareschi, Alfonso - e il lettore - si renderanno conto che non era intervenuta alcuna entità soprannaturale: tutti gli avvenimenti bizzarri corrispondevano a una messa alla prova dell'eroe, di cui si era deciso di valutare il coraggio. Le apparizioni meravigliose erano delle sceneggiate, delle manipolazioni, delle finzioni; l'uso di sonniferi permetteva di spiegare gli spostamenti notturni di Alfonso. Al pari di Goya, Potocki è un sostenitore dell'illuminismo e della ragione, ma, come lui, sa che i fantasmi umani che si esprimono attraverso le superstizioni, invece, sono del tutto reali. E che le frontiere tra follia e ragione, apparenza e realtà, non sono così invalicabili.

Quando le immagini di Goya giungono in Francia, a metà del XIX secolo, osservatori attenti, quali Théophile Gautier (autore di racconti fantastici) o Baudelaire, le descrivono come esempi del genere fantastico. Di Goya così dice il poeta: «Lo sguardo che egli getta sulle cose è un traduttore naturalmente

fantastico», in altre parole si tratta di uno sguardo sul mondo esistente, ma nello stesso tempo ne rivela («traduce») dimensioni insospettate. Questa «atmosfera fantastica che permea tutti i suoi soggetti» permette a Goya di mostrare la verità del nostro mondo moderno, «dei terrori della natura e delle fisionomie spaventosamente abbruttite dalle circostanze». Baudelaire insiste sulla vicinanza tra gli esseri immaginari di Goya e quelli che incontriamo nel mondo di tutti i giorni: «Il grande merito di Goya consiste nel creare il mostruoso verosimile. I suoi mostri sono vitali, armonici. [...] Tutte queste contorsioni, queste facce bestiali, queste smorfie diaboliche sono pervase di *umanità*». Baudelaire non si lascia affatto ingannare dall'esotismo delle immagini: esse non ci parlano di un mondo diverso, ma rappresentano ciò che il nostro dissimula; per esempio, «vecchie immortali lavano e preparano» le belle ragazze «sia per il sabba sia per la prostituzione della sera, sabba della civiltà!».9 I disegni e i quadri di Goya si prestano, dunque, a una duplice lettura: lo scopo dichiarato è quello di farsi beffe delle superstizioni; il messaggio indiretto è la rivelazione dei nostri terrori segreti, delle visioni provenienti dalle profondità del nostro animo. In un'epoca in cui l'illuminismo sembra guadagnare terreno ogni giorno, la posizione del pittore (come osserva Werner Hofmann in un saggio su Bosch e Goya)10 fa piuttosto eco a quella di un personaggio di Shakespeare, Lafeu, che si domanda se non abbiamo torto a restare in estasi davanti a ciò che ci appare come il trionfo della ragione, mentre le superstizioni di un tempo, ora superate, contenevano, in forma dissimulata, delle rivelazioni sulle nostre profondità sconosciute: «Hence it is that we make trifles of terrors, ensconcing ourselves into seeming knowledge, when we should submit ourselves to an unknown fear» («Perciò riduciamo gli antichi errori a quisquiglie, rifugiandoci in un sapere apparente mentre dovremmo aver terrore dell'ignoto»).11 Goya, per parte sua, sa ritrovare il significato nascosto delle immagini del passato.

È questa la seconda tappa nella trasformazione di Goya tra il 1792 e il 1798, grazie alla quale l'autore dei cartoni che mostrano i festeggiamenti popolari diventa quello dei *Capricci*. La prima, conseguenza della sua sordità, cambia radicalmente la sua maniera di dipingere, introducendo lo sguardo soggettivo nel mondo oggettivo; la seconda, possibile conseguenza della sua disavventura sentimentale, lo incoraggia a lasciar perdere il mondo esterno e a esplorare la propria immaginazione. Così facendo, egli scopre che maschere e caricature permettono di visualizzarla meglio di quanto non riesca la rappresentazione fedele della realtà. Inoltre, egli si rende conto che le superstizioni popolari, quelle che popolano l'universo di streghe, spettri e demoni, danno forma agli stessi fantasmi che appartengono all'inconscio. È in questo momento che la sua

esplorazione incontra i tentativi degli «illuminati» di combattere l'oscurantismo e con esso le credenze nelle streghe. Su questo piano, l'incontro è fondato su un malinteso - ma è un malinteso fecondo, perché Goya trarrà profitto dalle ricerche degli «illuminati» nel campo delle superstizioni.

Si potrebbe presentare l'evoluzione personale di Goya come un'illustrazione eloquente di ciò che Hegel considerava il senso della storia dell'arte occidentale. Dalla fine del periodo *classico*, che per il filosofo tedesco corrisponde alla scultura greca, gli uomini, spiega nell'*Estetica*, non ripongono più alcuna fiducia nelle forme naturali che osservano intorno a sé e la mente «si ritira dal di fuori per rientrare in sé stessa».12 L'artista non cerca più di riprodurre la bellezza della natura, ma esplora ed esprime la propria vita interiore. «L'animo non cessa di scavare nelle profondità più intime.»13 Questa tappa dell'arte, che Hegel definisce *romantica*, sfocia nell'arte moderna, quella del suo tempo - che è anche quello di Goya -, in cui nessuna costrizione grava più sugli oggetti da rappresentare, né sulla maniera di rappresentarli, perché tutto dipende adesso dall'«invenzione personale».14 Hegel, che dispensa i corsi di estetica a partire dal 1818, ignora tutto di Goya ma, per essere un filosofo, ha una notevole conoscenza delle grandi correnti dell'arte e ciò gli permette d'identificare alcune tendenze di fondo. Quando Ortega y Gasset, più di cento anni dopo, descrive l'evoluzione della pittura occidentale come uno spostamento dell'attenzione dal mondo-oggetto al pittore-soggetto, non fa che riassumere una delle idee centrali dell'*Estetica* di Hegel. Goya, per parte sua, sembra avere concentrato nella propria esistenza un movimento che, a dire dei filosofi, ha richiesto secoli.

7. L'INTERPRETAZIONE DEI *CAPRICCI*

Nel febbraio del 1799 Goya pubblica i *Capricci*, la sua prima grande raccolta di incisioni (complessivamente ottanta) accompagnate da didascalie. Con ogni probabilità, sono state realizzate tra il 1797 e la prima metà dell'anno successivo, periodo in cui vengono dipinti i quadri di stregoneria. Le incisioni sono state precedute da disegni preparatori, a loro volta ispirati, in più occasioni, a quelli che si trovano nell'album di Madrid (il cosiddetto B). Inizialmente l'artista sembra progettare una raccolta intitolata *Sueños*, sogni, titolo ricavato probabilmente dalla storia della letteratura. Quevedo, nel XVII secolo, aveva intitolato così i propri saggi satirici, espediente a cui ricorse per cautelarsi contro gli eventuali attacchi della censura, ma anche per avventurarsi su terreni poco esplorati.

Nei disegni di Goya questi «sogni» (ne sono stati ritrovati ventisei) hanno una numerazione. La loro sequenza obbedisce a raggruppamenti tematici facilmente identificabili: all'immagine inaugurale (che diventerà il *Capriccio* 43) seguono nove rappresentazioni di stregoni e di streghe, poi una dozzina dedicate alla prostituzione, infine alcune caricature. Goya abbandona, comunque, il progetto iniziale e, quando sostituisce al primo titolo quello di *Capricci*, cambia completamente anche l'ordine di presentazione delle incisioni. Le diverse serie anteriori non sono mantenute tali e quali, ma risultano mescolate; l'ordine finale, tuttavia, non è affatto arbitrario.

La parola *Capricci*, intesa nel senso di libertà rispetto alle forme visibili degli esseri, dunque come diritto all'invenzione, racchiude in sé tutti i termini precedenti: *Maschere*, *Caricature*, *Sogni*. In passato era già stato utilizzato con questa accezione. Giambattista Tiepolo, allora al culmine della gloria e attivo presso la corte di Spagna, aveva pubblicato delle raccolte intitolate *Vari capricci* e *Scherzi di fantasia* (suo figlio Giandomenico nel frattempo torna in Italia portando con sé un esemplare completo dei *Capricci* di Goya). Piranesi, di cui Goya conosce le incisioni, è l'autore di una raccolta intitolata *Invenzioni capricci di carceri*, in cui vengono mostrate delle prigioni - un soggetto che Goya in quello stesso periodo fa proprio. Nel secolo precedente, nel 1617, Jacques Callot aveva pubblicato, sotto il titolo *Capricci*, un insieme di cinquanta incisioni di piccolo formato.

In occasione della messa in vendita dei *Capricci*, il 6 febbraio del 1799, esce un avviso di pubblicazione sul giornale «Diario di Madrid». Con ogni probabilità è direttamente ispirato da Goya ed è redatto da uno dei suoi amici «letterati», come Moratín. Dunque, può essere considerato il terzo testo «teorico» del

pittore, dopo la relazione scritta nell'ottobre del 1792 e la lettera a Iriarte risalente al gennaio del 1794. In esso si trovano sviluppate diverse idee.

L'avviso afferma in primo luogo che l'oggetto di queste immagini è costituito «dalle stravaganze e dagli errori comuni in ogni società civile» e «dalle inquietudini del volgo», rese possibili «dal costume, dall'ignoranza o dall'interesse», mentre lo scopo dell'autore è «la critica degli errori e dei vizi umani». Precisa poi che i vizi in questione, e dunque i personaggi rappresentati, non corrispondono a individui particolari, ma a tipologie umane, ottenute confrontando preventivamente numerosi modelli. In tal senso, non sono immagini copiate dal mondo reale, ma invenzioni; del resto, è proprio così che procede la pittura in generale. All'osservazione il pittore unisce sempre l'invenzione, ecco perché merita «il titolo d'inventore e non quello di umile copista». Qui si ritrova il programma dell'illuminismo che professano gli amici «illuminati» di Goya (combattere i vizi e le superstizioni); egli vi resta fedele, malgrado le voci inquietanti che giungono in Spagna relative ai forti disordini verificatisi in Francia (il Terrore, il regicidio), presentate dai nemici dell'illuminismo come la loro ineluttabile conseguenza. Si riconosce anche la concezione della pittura a cui s'ispirava Goya nella relazione inviata all'Accademia: il pittore imita non le creature, ma il Creatore. L'avviso rimane concorde con le idee del suo tempo quando afferma che il pittore cerca di rappresentare il risultato di un'elaborazione mentale, non ciò che vede con i propri occhi. E Goya si sottomette realmente a questa esigenza, eliminando dalla raccolta definitiva le incisioni delle quali erano identificabili i modelli (per esempio, come abbiamo visto, la duchessa d'Alba), salvo una: l'autoritratto in apertura del volume.

Comunque, a questo insieme di idee generali l'avviso dà un'interpretazione originale. L'obiettivo di Goya non è quello di conformarsi a una bellezza ideale, secondo i canoni dell'estetica neoclassica (incarnata per esempio da Mengs), ma di raggiungere la verità nascosta degli esseri che rappresenta. L'opposizione stessa tra ideale e reale è abolita. Goya non si preoccupa del bello, è l'imitazione che egli vuole trasformare. Non soltanto sceglie di rappresentare dei tipi piuttosto che degli individui; in particolare vuole mostrare l'invisibile piuttosto che il visibile e in questo, sottolinea l'avviso senza falsa modestia, il suo progetto è unico, «perché l'autore non ha seguito l'esempio di alcuno». È un cambiamento non indifferente: «La maggior parte degli oggetti rappresentati in quest'opera è frutto dell'immaginazione [*ideales*]», il pittore, perciò, si è «del tutto svincolato» dalla natura visibile e si è stabilito un altro obiettivo: tentare di «esporre alla vista forme e atteggiamenti che fino a questo momento sono esistiti solamente nella mente umana oscurata e confusa dalla mancanza di luci [*ilustración*] o

alterata dallo scatenarsi delle passioni».¹⁵

Questa dichiarazione è effettivamente rivoluzionaria: d'ora in poi l'obiettivo del pittore sarà l'immaginario, non il visibile. L'accantonamento del visibile assume qui un significato assai diverso da quello che ricopriva nella tradizione teologico-cristiana. Nell'*Imitazione di Cristo* Tommaso da Kempis consigliava agli uomini: «Preoccupatevi di liberare il vostro cuore dall'amore per le cose visibili per condurlo interamente verso quelle invisibili».¹⁶ Il monaco del XV secolo voleva che gli uomini distogliessero lo sguardo dalla natura e dalle sue opere per contemplare la sola grazia, che si distaccassero dal mondo terreno per tendere al regno dei cieli. Goya, invece, vuole portare l'invisibile nel mondo del visibile, dare forma ai fantasmi che abitano la mente umana. Essi nascono non solo dalle superstizioni del volgo e dai curati retrogradi, ma anche dalle passioni umane, che appartengono a tutti e costituiscono un aspetto insopprimibile dell'uomo: nessuno può pretendere che il progresso dell'illuminismo lo abbia liberato da ogni passione. L'immaginario non è il contrario del reale, è addirittura la via migliore per giungere a esso.

Fin da subito, dunque, Goya è pienamente consapevole di una certa ambivalenza dei *Capricci*: da un lato rappresentano una satira deliberata del ridicolo del suo tempo e dall'altro un'immersione nell'inconscio - dell'autore, ma anche dei suoi spettatori. Il termine va inteso non nel senso freudiano, oggi corrente, ma in quello, più generale, che aveva già all'epoca in altre lingue. Una famosa lettera di Schiller a Goethe, datata 27 marzo 1801, si sofferma sul fatto che il vero artista deve sempre prendere l'avvio da un impulso dell'inconscio, anche se poi lo sottopone a un lavoro di cui è ben consapevole: «Il poeta ha l'unico punto di partenza nell'inconscio. [...] La poesia, se non erro, consiste proprio nel saper esprimere e comunicare l'inconscio. [...] L'inconscio unito alla riflessione costituisce l'essenza dell'artista poetico». Nella risposta Goethe esprime pieno accordo: «Credo che tutto ciò che il genio fa in quanto genio avvenga nell'incoscienza».¹⁷ È impossibile ridurre i *Capricci*, come fa oggi l'interpretazione più diffusa, a una semplice critica delle superstizioni e delle tare sociali, condotta in ossequio al programma degli «illuminati». I due elementi, lucida critica dei costumi e rivelazione degli abissi nascosti nell'intimo di ciascuno, si compenetrano in ogni momento: le streghe o i diversi esseri soprannaturali sono mostrati con realismo, mentre gli individui diventano fantasmi.

Il *Capriccio* più celebre probabilmente è quello che oggi riporta il numero 43. L'incisione reca una didascalia, tracciata da Goya stesso all'interno dell'immagine (come non ha mai fatto in nessun altro caso), che dice: «Il sogno [*sueño*] della ragione genera dei mostri» (GW 536). In spagnolo la parola «*sueño*» assume un duplice significato, «sonno» e «sogno», il che

autorizza a formulare due diverse interpretazioni. Nel primo caso, s'intende che, quando la ragione si addormenta, i mostri notturni sollevano la testa, dunque è preferibile che essa si risvegli per cacciarli via. I mostri sono esterni alla ragione, restiamo all'interno di un progetto educativo. Se la parola, invece, significa «sogno», allora è la ragione stessa che, quando è attiva in regime notturno, genera dei mostri. La condanna di questi personaggi qui è assai meno netta: la ragione elabora delle idee chiare, ma anche degli incubi e il pittore si propone di ampliare il campo della conoscenza mostrandoci il loro contenuto. Se dal sonno la ragione è assente, nel sogno è impegnata. Il significato che ha assunto la parola nei precedenti disegni di Goya intitolati *Sueños* è appunto sogno e non sonno.

Gli obiettivi dell'illuminismo sono ancora validi, ma la concezione antropologica su cui si basano, almeno nella sua versione popolare, è stata abbandonata: l'eliminazione delle passioni e delle loro creazioni è inconcepibile, lascia intendere Goya, tanto vale tentare di conoscerle. Il progetto non è più quello di distruggere le superstizioni e i fantasmi, ma di comprenderli, rendendoli così meno pericolosi; quando vi riesce, visioni come queste, lungi dall'incutere timore, fanno sorridere. Una conferma dell'interpretazione che Goya dà al programma iniziale si trova in alcuni commenti dell'epoca, la cui redazione presumibilmente è dovuta a persone della cerchia del pittore, che hanno trascritto le sue spiegazioni delle incisioni; questi commenti dei *Capricci* sono identificati dal luogo in cui sono conservati, come il «manoscritto del Prado» e il «manoscritto della Biblioteca nazionale di Madrid». Nel primo si legge questo commento: «L'immaginazione [*fantasia*] abbandonata dalla ragione genera mostri impossibili; unita a essa, è la madre delle arti e l'origine delle sue meraviglie».

Il titolo di un altro disegno preparatorio, GW 623, *La malattia della ragione*, nettamente trasformato nell'incisione corrispondente (*Capriccio* 50, GW 551), suggerisce un'interpretazione simile. Si tratta di una condizione indubbiamente deplorabile, ma appartiene proprio a uno dei registri dell'attività razionale: una ragione, anche se malata, rimane pur sempre tale. I filosofi razionalisti attaccati dal personaggio di Shakespeare, come i sostenitori dell'irrazionale che aumenteranno di numero nei decenni a venire, si ritrovano dalla stessa parte: scelgono uno dei termini a discapito dell'altro. Goya, per parte sua, fa collaborare ragione e immaginazione, riflessione e inconscio, che ai suoi occhi non sono affatto incompatibili. È proprio questa unione a definire la specificità della conoscenza a cui conducono le arti, diversa da quella delle scienze. Da questo punto di vista, i *Capricci* apportano un valore aggiunto decisivo alla dottrina dell'illuminismo – senza per questo rinnegarla.

L'incisione mostra un uomo addormentato con la testa sulla

tavola, circondato da uccelli notturni, pipistrelli e gufi, oltre che da un grosso gatto, all'epoca simboli usuali di stupidità e ignoranza, se non del diavolo in persona. Del resto, si trovano le medesime incarnazioni delle forze negative nello schizzo di un'allegoria realizzata in quello stesso periodo, alla quale si dà il titolo *La Verità, il Tempo e la Storia* (GW 696). In essa i degni personaggi che simboleggiano queste astrazioni sono assaliti da uno stormo di gufi e di pipistrelli, ma nello stesso tempo protetti da un ampio fascio di luce. Nell'incisione si aggiunge alle bestie notturne una lince, animale conosciuto per l'acutezza della vista: l'accecamiento e la visione acuta coesistono sempre.

L'incisione era stata preparata da due disegni. Uno di essi è intitolato *Sogno 1* (GW 537), a indicare che doveva trovarsi all'inizio della serie corrispondente. La lince è ancora presente, gli uccelli sono abbastanza diversi, uno di essi è immenso e spaventoso; l'angolo superiore sinistro del foglio è tutto vuoto. Anche il testo della didascalia è cambiato. Sotto la tavola a cui è appoggiato l'uomo si legge: «Lingua universale. Disegnato e inciso da F. de Goya nel 1797». Più in basso, oltre i limiti del disegno il testo prosegue: «L'autore sognante [o dormiente]. Il suo unico scopo [yntento] è quello di allontanare dannose credenze comuni [*bulgaridades*] e perpetuare con quest'opera di capricci la solida testimonianza della verità».

Per certi aspetti, queste formule del 1797 preparano l'annuncio pubblicato due anni dopo: il progetto dell'illuminismo è affermato chiaramente, la ragione e la verità cacciano le superstizioni del volgo, prendendo la via specifica delle arti, quella «dei capricci e delle invenzioni»; i due elementi rimangono strettamente connessi. Il commento della Biblioteca nazionale spiega: «Quando gli uomini non sentono il grido della ragione, tutto diventa visione». La «lingua universale» può essere quella delle immagini: Goya vuole correggere anche coloro che non sanno leggere. Infine, si specifica che l'uomo addormentato è proprio il pittore, Goya; quanto alla parola «sogno», essa conserva la propria ambiguità.

A sua volta questo disegno è preceduto da un altro, GW 538 (Figura 6). Qui l'uomo addormentato è assalito da altri esseri. Gli uccelli notturni e la lince ci sono, ma molto meno nitidi. Sopra di loro si vedono gli zoccoli di un asino, accanto a lui un cane; ma, soprattutto, un viso ripetuto infinite volte, che è poi quello di Goya: alcune immagini lo mostrano calmo, altre contratto in una smorfia. Le teste occupano, in particolare, la parte superiore sinistra del foglio, proprio quella che il disegno successivo lascerà vuota. Questo disegno, il primo della serie, suggerisce che i «mostri» di cui parla la didascalia dell'incisione non soltanto siano prodotti dalla mente dell'autore, ma assumano la forma dei suoi gesti e dei suoi atteggiamenti. Non sono gli altri, persone illetterate, in preda ai fantasmi e alle streghe, volti attribuiti alle nostre passioni, ma il pittore in

persona e (forse) i suoi spettatori; inoltre, questi fantasmi hanno un volto familiare: quello di ciascuno di noi. È abolita ogni netta distinzione tra noi, gli «illuminati», e il mondo delle tenebre, tra il regime diurno della coscienza e quello notturno delle passioni inconscie. Goya, però, doveva ritenerla un'immagine troppo esplicita, capace di fornire una spiegazione eccessivamente limpida dei *Capricci*; nella successiva versione del disegno e nell'incisione lascia un grande spazio vuoto nel punto in cui appariva il suo viso angosciato.

Confrontiamo questi disegni (e questa incisione) di Goya con un celebre disegno di Michelangelo, comunemente indicato con un termine simile, *Il sogno* ([Figura 7](#)), che risale al 1533 circa.



Figura 6. *Il sonno della ragione.*

L'uomo, nudo e simile all'Adamo del *Giudizio universale*, è seduto su una cassa contenente delle maschere tragicomiche e si appoggia su un globo che rappresenta la terra. È circondato da altre figure nude, nelle quali è stato possibile identificare sei dei sette peccati capitali (manca l'Orgoglio, origine di tutti gli

altri), caratterizzati da un aspetto irreali. L'uomo, che non è addormentato, rivolge lo sguardo verso una figura che lo sorvola e che, con l'aiuto di un tubo, gli insuffla lo spirito. L'interpretazione corrente vede nella figura alata un'incarnazione della Gloria: aspirare a essa permette di tenere a distanza i peccati minacciosi e allontanare le maschere, simbolo delle illusioni ingannevoli.

Questa lezione, più vicina allo spirito antico che al cristianesimo, si distingue sotto molti aspetti da quella che suggerisce Goya. In primo luogo è significativo che Michelangelo rappresenti l'uomo in generale, l'uomo universale, la cui nudità lo astrae da ogni situazione specifica rendendolo atemporale; Goya, invece, mostra sé stesso nella propria singolarità. L'individuo appartenente a un momento della storia, a un luogo specifico, ha sostituito l'astrazione allegorica, mentre la visione soggettiva si è introdotta nel mondo oggettivo. In Michelangelo il personaggio centrale è minacciato da forze del male che esistono esternamente a lui, rappresentate dai peccati; in Goya, al contrario, sono chimere nate dalla sua mente: il pericolo non viene più dall'esterno, ma dall'interno. Inoltre, a differenza di Michelangelo, dal cielo non può giungere aiuto alcuno: sopra a colui che dorme aleggiano soltanto i suoi fantasmi notturni. Le maschere, respinte e scartate nel disegno di Michelangelo, non sono più separate dal volto nudo con una divisione netta: Goya caratterizza la propria figura come una maschera ed è appunto questa maschera che gli permette di vedersi meglio e avvicinarsi così alla verità della condizione umana. Tra i due disegni si apre un abisso: quello che separa il mondo antico dalla modernità.



Figura 7. Michelangelo, *Il sogno*.

Goya non lascerà questo *Sogno* all'inizio dell'opera, ma collocherà l'incisione corrispondente a metà, attribuendole il numero 43. L'interpretazione complessiva ne risulta modificata. All'inizio della serie ora si trova un altro autoritratto di Goya (*Capriccio 1*, GW 451) che, invece di essere dominato da visioni notturne, rimane padrone di sé e del mondo circostante; indossa cappello e abiti da città e lancia uno sguardo gelido su ciò che lo circonda. Il commento della Biblioteca nazionale di Madrid lo descrive con queste parole: «Vero autoritratto, di cattivo umore e di espressione satirica». Il personaggio si pone chiaramente dalla parte della ragione e dell'illuminismo: attraverso di lui Goya esprime le proprie distanze da ciò che esso rappresenta. Il centro di gravità della raccolta è stato dislocato, le immagini

satiriche che hanno la società come bersaglio sono aumentate di numero. Il *Capriccio 43* segue questo gruppo, annunciando le rappresentazioni di streghe e di altri esseri di fantasia presenti nella seconda metà della raccolta.

Queste due incisioni, *Capricci 1* e *43*, illustrano dunque le due interpretazioni alquanto diverse che l'autore fornisce delle proprie immagini: il pittore tirato a lucido simboleggia il regno della ragione che permette di stigmatizzare le tare della società; il pittore addormentato, in preda alle visioni notturne, incarna l'impotenza di padroneggiare ciò che è creato dalla propria immaginazione. Colui che concepisce o immagina le visioni è il sognatore del *Capriccio 43*; colui che le ordina e le commenta per offrirle al pubblico è il don Francisco Goya del *Capriccio 1*. Nessuno dei due può privarsi dell'altro, i *Capricci* sono il risultato della loro collaborazione.

Altre didascalie di disegni e testi di accompagnamento contengono a loro volta degli indizi per l'interpretazione della serie. Il *Capriccio 6* (GW 461) reca come didascalia: «Nessuno si conosce». Il manoscritto del Prado aggiunge: «Il mondo è una messinscena: volti, costumi, voci, tutto è menzogna. Ognuno vuole apparire ciò che non è, tutti s'ingannano reciprocamente e nessuno si conosce». Sembra quasi di leggere La Rochefoucauld o altri autori giansenisti del XVII secolo. Il messaggio di Goya, in realtà, è un altro: sono i volti che ciascuno si crea nel mondo a essere ingannevoli; le maschere di cui Goya li riveste, trasformando gli uomini in asini o scimmie, rivelano piuttosto la loro vera natura. Il disegno *La malattia della ragione*, già menzionato, ha questa didascalia incompleta: «Sogno da incubo, nel quale non potevo né risvegliarmi né liberarmi dalla nobiltà in cui...» La prima persona singolare qui utilizzata è rivelatrice: è davvero con i sogni personali che Goya ci intrattiene; eppure, non ne stila un resoconto diretto, sarebbe troppo caotico: il suo disegno ne è la ricostruzione fatta da un uomo che non dorme.

L'ultimo *Capriccio*, il numero 80 (GW 613), nel manoscritto del Prado viene commentato così: «Quando comincia a fare giorno, ognuno si rintana da qualche parte, stregoni, spettri, visioni e fantasmi. [...] Questa genia vuole lasciarsi vedere soltanto di notte e nelle tenebre. Nessuno può sapere dove si rinchiudano e si nascondano durante il giorno». Ma Goya qui fa il modesto, in realtà conosce la soluzione dell'enigma: essi si nascondono nell'intimo di ciascuno di noi, sono i nostri demoni. Il mondo è strutturato secondo categorie in netta contrapposizione: salute/malattia, ragione/follia, giorno/notte, luci/tenebre. Ora, attraverso le proprie immagini, Goya vuole dimostrare la compenetrazione e l'inseparabilità dei due opposti: la frontiera che li divide è soltanto apparente. Ragione e demenza sono caratteristiche umane allo stesso titolo. Le superstizioni delle persone semplici e ignoranti, che credono alle streghe e ai fantasmi, sono radicate nei sogni delle persone «illuminate»,

come Goya e i suoi amici. Il soprannaturale non abita più le campagne o le foreste, ma la profondità delle nostre menti, di conseguenza ha una spiegazione. È così che Goya abbandona il quadro rassicurante in cui rimangono gli «illuminati» e che li autorizza a rimproverare gli altri, per passare dalla parte degli uomini comuni, la cui mente è sopraffatta da queste immagini inquietanti.

Il disordine, il caos, il Carnevale offrono un'immagine visibile di ciò che forma la nostra mente. In una lettera a Zapater che risale al 1785, si trova un esempio - raro - dei meandri nei quali l'immaginazione può condurre Goya. Tra altre frasi del tutto banali, si trova questo passo: «Ah, com'era bello il tuo piccolo angolo con il cioccolato, i piccoli dolci, ma nel tuo piccolo angolo, vedi, non c'è libertà perché il tuo angolo è pieno di vari insetti, muniti di strumenti mortali, di denti avvelenati, di pugnali con i quali, un colpo per negligenza, uno per invenzione, hanno portato via a chi tu sai un brandello di carne e un po' di capelli sul cranio e quelle bestie, vedi, non soltanto graffiano e sono attaccabrighe ma mordono pure, sputano, pizzicano, trafiggono, inoltre, servono come cibo per altre bestie più grosse ancora e ben peggiori» (19 febbraio 1785). Non sembra quasi di essere finiti improvvisamente in un quadro di Bosch o, per restare più vicini a noi, in un racconto di Kafka? Con queste espressioni Goya forse si riferisce ai fastidi che gli creano le persone che è costretto a frequentare quando si trova a corte, in primo luogo gli altri pittori, i critici, gli «esperti» («vari insetti»), poi i cortigiani, nobili e religiosi («bestie più grosse»), ignoranti e invidiosi tanto gli uni quanto gli altri; ma ciò che colpisce particolarmente è la forza evocativa di queste frasi, a dimostrazione del fatto che Goya sa esprimere a parole il messaggio che abitualmente affida alle immagini.

Non si può dire che Goya abbia voluto rendere agevole l'interpretazione dei *Capricci*. In generale, i disegni preparatori riportano delle didascalie più esplicite di quelle, ironiche e paradossali, che accompagnano le incisioni; si ha come l'impressione che abbia volutamente scelto di rendere confuso, più ambiguo di quanto fosse in origine, il significato del messaggio. Prendiamo anche noi un esempio analizzato da altri commentatori. La prima versione del *Capriccio 13* è il disegno di cui abbiamo già parlato (GW 423, [Figura 3](#)), si intitola *Caricatura allegra* e rappresenta un gruppo di monaci nell'atto di mangiare golosamente, uno dei quali ha un pene gigante al posto del naso. La seconda versione del disegno, preparata in vista dell'incisione (GW 477), cancella il naso e mette una didascalia che esprime più chiaramente l'intenzione satirica: «Sogno. Di alcuni uomini che ci mangiavano». Il pasto qui diventa metaforico, l'allusione sessuale è scomparsa, sostituita da un riferimento al contesto sociale: questi monaci, che affermano di consumare durante la comunione il corpo e il

sangue di Cristo, in realtà si rimpinzano sfruttando la popolazione che pretendono di servire, come dimostra un servitore che porta loro su un piatto una testa umana pronta per essere consumata. Infine, l'incisione (GW 476) riprende questa seconda versione dell'immagine (GW 477), ma ha come didascalia «Si scaldano», alludendo nuovamente a unioni sessuali, che peraltro hanno abbandonato la rappresentazione; il commento contemporaneo del Prado, in effetti, parla solamente di nutrimento. Risultato, l'incisione è diventata enigmatica, mentre nei disegni il significato era evidente.

La medesima operazione di disturbo si ritrova in altri casi. Tenendo conto di tutto l'apparato testuale dell'epoca - l'avviso di pubblicazione, le didascalie associate a ogni incisione, i disegni preparatori con le relative didascalie, i commenti proposti da Goya e trascritti nei manoscritti del Prado e della Biblioteca nazionale -, la lettura di ogni immagine è relativamente agevole. Così non avviene per lo spettatore e lettore comune, che Goya ha preferito lasciare nell'ambiguità e nell'indecisione, forse per incitarlo a cercare il significato *da sé* - e dunque anche *dentro* di sé.



Figura 8. «Dove va la mamma?», *Capriccio 65.*

8. RENDERE VISIBILE L'INVISIBILE

Sul piano tematico si è soliti suddividere i *Capricci* in tre grandi gruppi. Il primo riunisce le immagini che hanno chiaramente un intento di satira sociale, riguardano vizi o cattive abitudini e combattono le false reputazioni, l'ipocrisia generalizzata, gli inganni, l'ignoranza, la stupidità del clero, l'ubriachezza: si tratta di circa venticinque incisioni. Il secondo racconta la commedia sessuale, le relazioni, abitualmente interessate, tra uomini e donne, ove i gesti convenzionali difficilmente nascondono gli appetiti sessuali e l'avidità di ricchezze – gli uomini sono ora ingenui ora avidi, le donne sovente perfide (l'idea di «menzogna e volubilità» non è lontana): circa ventitré incisioni appartengono a questo polo. Infine, il terzo gruppo è quello che si riferisce alle superstizioni, alle streghe e ai fantasmi, per un totale di ventisei incisioni. Rimangono escluse da queste classificazioni le due incisioni che racchiudono tutto l'insieme, numerate 1 e 43, e poche immagini allegoriche prive di riferimenti diretti ad alcuno di questi temi. Le immagini di ogni gruppo talvolta sono in sequenza, ma il più delle volte sono mischiate, a ulteriore dimostrazione del fatto che Goya non voleva facilitarne l'interpretazione.

Tutti e tre i gruppi sono in linea con il programma «illuminato» degli amici di Goya, che intende combattere la mancanza di educazione, le superstizioni delle masse, il conservatorismo del clero, gli abusi dell'Inquisizione, il parassitismo degli aristocratici, contrapponendo delle idee che i loro nemici consideravano importate dalla Francia. Lo dimostra la didascalia del *Capriccio* 2 («Esse dicono sì e tendono la mano al primo che si presenta», GW 454), ricavata da una poesia di Jovellanos. Le frecce scagliate da Goya sono ripartite equamente: i poveri non sono migliori dei ricchi, né le donne degli uomini (il manoscritto del Prado commenta così il *Capriccio* 6: «Là dove gli uomini sono perversi, le donne non sono da meno»). Le persone comuni non valgono più dei loro oppressori; il *Capriccio* 24 (GW 499) mostra la folla esultante alla vista di un uomo condannato dall'Inquisizione: le risate sono delle smorfie, i volti delle caricature, il popolo è soltanto plebaglia. La didascalia conferma il giudizio disincantato del pittore: «Non vi fu rimedio». Goya non dispensa insegnamenti, formula delle constatazioni. Non si pone in prospettiva didattica, le sue incisioni non sembrano dire «non bisogna agire così», quanto «ecco come si comportano gli uomini e le donne».

Nessuna categoria umana è riservata sistematicamente alla raffigurazione delle forze del male. Goya sovente si scaglia contro i monaci, mostrati pigri, ipocriti, avidi, anche se in altre occasioni li rappresenterà con occhio benevolo. E non confonde anticlericalismo e ateismo, mostrandosi fedele alla tradizione centrale dell'illuminismo: si fa beffe dei rappresentanti della chiesa o dell'Inquisizione, ma non attacca la fede. Come altri «illuminati» egli critica l'intromissione del clero nel mondo

profano, auspica la separazione tra chiesa e stato (che i filosofi chiamano «la fine del teologico-politico»), ma non esita a realizzare dipinti a tema religioso e alcune delle sue immagini di Cristo o degli apostoli testimoniano di un'autentica ispirazione. Ciò che sappiamo delle sue pratiche personali non permette di dedurre un suo radicale rifiuto della religione cristiana.

A differenza degli «illuminati», tuttavia, Goya non affronta la contropartita positiva di questa operazione di critica. Egli è - e d'ora in poi sarà - molto più sensibile ai vizi e alle passioni nascoste che alle virtù e alla propensione alla felicità; in lui le calamità umane destano curiosità, più che slancio pedagogico. In seguito alla malattia, e più ancora alla rottura con la duchessa d'Alba, le sue immagini offrono una visione critica dell'umanità. Gli esseri umani che sceglie di rappresentare sono stupidi (ossia ignoranti, ingenui, creduloni), oppure cattivi (avidì, brutali, crudeli), o ancora laidi - e talvolta tutto insieme! Esistono delle eccezioni, evidentemente anche nella parte non ufficiale delle sue opere, per esempio si trovano alcuni disegni che rappresentano delle maternità (come GW 1251) o delle paternità (per esempio GW 1252) idilliache, ma sono più rari.

Tuttavia, la posizione di Goya non si confonde con quella dei satiristi del passato, che vedono soltanto la miseria umana, né con quella dei nichilisti moderni, i quali insegnano ai propri seguaci che la vita è del tutto priva di significato e di valore. Le opere di Goya suscitano un'impressione diversa: in primo luogo, sono scevre da ogni tono cattedratico o sentenzioso; inoltre, anche le immagini più negative non lasciano la sensazione che l'oggetto delle derisioni sia radicalmente diverso dal pittore: la familiarità delle sue apostrofi o delle sue descrizioni sottolinea la vicinanza che esiste tra loro. Dovremmo dedurre che l'artista, e non solo i suoi quadri, fosse un misantropo e un malinconico? Gli altri documenti in nostro possesso non confermano tale ipotesi. Goya rimane un amico fedele, un padre (e, successivamente, un nonno) che cura con perseveranza gli interessi dei famigliari, un uomo che non sembra aver perduto una certa gioia di vivere. Forse non ha un'alta considerazione dell'umanità, ma è comunque affezionato a coloro che gli stanno intorno, come se la pittura, assorbendo i suoi rancori, ne avesse liberato la sua vita quotidiana.

Alcune di queste rappresentazioni riflettono la realtà, altre contengono visioni fantastiche, ma la scelta non è legata al soggetto trattato. Goya può estremizzare la deformazione di un personaggio fino alla caricatura senza ricorrere ad alcun elemento soprannaturale. La caricatura, come abbiamo visto, abbandona le apparenze per mostrare meglio ciò che esse celano. Dal momento che Goya dipinge l'essere interiore e non quello che si offre allo sguardo, può prendersi ogni sorta di libertà con le forme visibili. Pensiamo al *Capriccio 2*, che mostra le nozze di un barbone con una bella fanciulla: il carattere

socialmente scandaloso di questo matrimonio è sottolineato dalle teste mostruose delle persone che assistono. Gli asini e le scimmie, presenti in altre incisioni, sono un riferimento ad atteggiamenti umani diffusi: il loro travestimento li porta alla luce del giorno.

L'intenzione satirica è presente in tutta la raccolta, ma non ne esaurisce il significato. Le figure spaventose dell'orco (*Capriccio* 3, GW 455), dei monaci (*Capriccio* 13, GW 476), degli gnomi (*Capriccio* 49, GW 549), del sarto (*Capriccio* 52, GW 555), dell'uccello notturno (*Capriccio* 75, GW 602) o dei fantasmi (*Capriccio* 80, GW 613), provengono dai meandri più reconditi della mente stessa. Immagini come il *Capriccio* 62 (GW 575), che reca la didascalia «Chi l'avrebbe creduto?», non si possono spiegare con il desiderio di vincere le superstizioni; è piuttosto una visione da incubo personale, come aveva colto bene Baudelaire (nei *Capricci* si trovano, scriveva, «tutti gli eccessi del sogno, tutte le iperboli dell'allucinazione»); due streghe nude lottano sprofondando in un abisso, mentre una bestia fluttua sopra di loro e un'altra tenta di ghermirle per trascinarle verso il basso. Baudelaire commenta l'immagine così: «Tutta la laidezza, tutte le sconcezze morali, tutti i vizi che la mente umana può concepire sono scritti su queste due facce, che, secondo un'abitudine frequente e un procedimento inspiegabile dell'artista, si collocano a metà tra l'uomo e la bestia».18

O ancora il *Capriccio* 65 (GW 581, [Figura 8](#)), che ha questa didascalia: «Dove va la mamma?». Come tradurre in satira sociale questo incredibile intreccio di corpi nudi intorno a un personaggio femminile centrale, accompagnati da un gatto satanico che tiene un ombrello e da un uccello la cui testa si trova al posto del sesso del personaggio che ha i piedi per terra? Eppure, questa madre dei fantasmi, rapita dalle creature da incubo, ha il corpo di una donna qualunque e abita vicino a un tranquillo villaggio che si scorge in lontananza. Di notte, anche le madri più calme sono rapite dai mostri dell'inconscio! L'immagine più notturna di tutte è il *Capriccio* 64 (GW 579, [Figura 9](#)), la cui didascalia è «Buon viaggio», fatta di corpi e volti indistinti, che sono commentati così nel manoscritto del Prado: «Dove andrà questa infernale coorte urlante nell'aria attraverso le tenebre della notte?». Di giorno è possibile cacciarla, prosegue il testo, ma non al buio perché, «come scende la notte, nessuno la vede». Questi abitanti dell'oscurità non possono essere allontanati dalla mente, che è la loro dimora abituale.

Talvolta si ritiene che le scene di stregoneria e di fantasmi, nei *Capricci* come già nei quadri acquistati dal duca di Osuna, svolgano la funzione di dissimulare gli elementi di critica sociale, la cui presenza esplicita avrebbe potuto danneggiare Goya. Una tale supposizione, però, è poco convincente. Infatti, la critica dei vizi pubblici o dell'arretratezza del paese, radicata

nell'ignoranza e nelle disuguaglianze sociali, non testimoniarebbe alcun coraggio civico da parte di Goya: è la posizione assunta anche dalla coppia reale, dal favorito Godoy e dai consiglieri «illuminati», tutti sostenitori di una certa versione dell'illuminismo. Piuttosto, è lecito chiedersi se queste immagini di critica sociale non esistano per dissimulare - agli occhi delle élite illuminate del paese, ma talvolta anche dello stesso Goya - le scoperte che ha compiuto riguardo alle profondità della mente umana, sia personale sia altrui, un po' come gli scrittori del passato che, a dire di Leo Strauss, sapevano praticare un'arte di scrivere in grado di salvaguardarli dalle persecuzioni. La rappresentazione degli stregoni e delle streghe non serve soltanto a condannare le superstizioni, permette di rivelare i desideri inconsci, di evocare l'influenza della sessualità sui comportamenti comuni. La ragione non è padrona nella casa della mente, dove l'ordine è contaminato dal caos.

Questa scoperta è assai più sovversiva della satira di superficie, perché mina le fondamenta stesse di ogni ordine stabilito, morale, politico o religioso che sia. Mezzo e fine si scambierebbero i ruoli e le visioni notturne diventerebbero lo scopo, forse in qualche misura inconscio, dell'impresa. Non è più il tempo in cui Goya subiva passivamente l'influenza degli amici «illuminati», tempo che Ortega y Gasset immaginava così: «Li sente parlare. È ignorante, lento di comprendonio, non capisce molto bene ciò che sente dire...».¹⁹ Ormai, non è più soltanto filosofo per contaminazione e impregnazione; lo è per il cambiamento che impone al pensiero dell'illuminismo e che i suoi amici filosofi non colgono. Questi ultimi avrebbero potuto immaginare che l'illuminismo sfociasse nella rivoluzione; Goya, invece, sa che la sua evoluzione può anche coincidere con il Terrore.



Figura 9. «Buon viaggio», *Capriccio 64*.

La novità non consiste soltanto nel significato di ciò che è mostrato, a stravolgere le abitudini è la maniera stessa in cui viene fatto. Queste immagini che non hanno più alcuna pretesa di mostrare il visibile rinunciano anche a qualsivoglia regola di costruzione dello spazio. Le distanze sono abolite, i punti di riferimento svaniscono, alto e basso si confondono, i personaggi si trasformano in cosmonauti che fluttuano liberi nell'aria. La rinuncia alla rappresentazione del visibile si traduce così in una parziale rinuncia alle regole e alle convenzioni sociali. Dato che ormai si mostra ciò che la mente ha dentro di sé, non può più

esservi una legge generale: comincia il regno dell'individuo, ma gli individui sono molteplici e diversi. Nessuno stupore, pertanto, di fronte alla violenza delle reazioni che i *Capricci* hanno potuto suscitare, per esempio quella di Ruskin, il più celebre critico d'arte di quell'epoca, che, alla fine del XIX secolo, si vanta di aver dato personalmente alle fiamme un esemplare completo della raccolta di incisioni, per salvaguardare l'umanità da una tale ignominia morale ed estetica! L'arte classica si prefiggeva di servire la bellezza e imitare la natura. Dopo la rinuncia al primo obiettivo, adesso Goya abbandona il secondo: non è più necessario che l'arte rappresenti le forme visibili e può dunque dedicarsi a ciò che «esiste solo nella mente».

Da queste immagini non è comunque scomparso il linguaggio comune. L'artista rimane fedele ai principi della pittura figurativa che ha come obiettivo di manifestare la verità del mondo, animato o inanimato. Semplicemente, dato che si propone di mostrare l'invisibile, non può più basarsi su un consenso generale e per questo deve ricorrere a un'interpretazione personale. La *visione* soggettiva si sostituisce alla *vista* comune a tutti. Perciò, Goya amplia ulteriormente la breccia da lui aperta nella tradizione pittorica che nel corso dei secoli precedenti aveva dominato la rappresentazione in Europa e che rispecchiava la convinzione nell'esistenza di un mondo stabile, garante del consenso sociale. La rivoluzione francese ha sprigionato delle forze insospettate che Goya, con le proprie immagini, è il primo a rivelare. Questa interpretazione del mondo, comunque, si esprime in un linguaggio di forme che tutti riconoscono. Il significato degli oggetti rappresentati da Goya in alcuni casi è più difficile da identificare di quanto non fosse quello delle immagini convenzionali, in ogni modo esiste e non è arbitrario. Per dirla in altre parole, le sue immagini non sono più una *rappresentazione* del mondo, pur continuando a esserne una *figurazione*.

A distanza di un secolo dalla morte di Goya, una donna russa esiliata in Francia, Marina Cvetaeva, riflette sulla propria arte, che è la poesia e non la pittura, eppure le parole che trova per descriverla si applicano all'arte visuale così come la interpretava il pittore spagnolo. Per l'artista, scrive la Cvetaeva, il visibile è un avversario: bisogna essere capaci di andare oltre le cose e gli esseri, senza accontentarsi di ciò che si offre spontaneamente ai sensi. Ma il solo mezzo per sconfiggere questo avversario è quello di scrutarlo intensamente per conoscerlo meglio. «Lavorare il visibile per servire l'invisibile – è questa la vita del poeta. [...] E occorre tendere all'estremo la propria visione esterna per rendere visibile l'invisibile.» Conoscere l'intimo dell'essere umano non significa affatto rinunciare all'osservazione delle forme sensibili. «Il visibile è il

cemento, le gambe su cui si tengono le cose.»²⁰ Comunque, è altrettanto necessario ricordarsi che è mezzo e non fine. L'esterno non è il contrario dell'interno; invece di dissimularlo sempre, può condurre a esso - a condizione, però, di saperlo interpretare.

La raccolta di incisioni non avrà successo commerciale e Goya la ritirerà dalla vendita pochi giorni dopo; ne sono stati acquistati solo ventisette esemplari... Il suo messaggio è troppo complesso per essere compreso e riuscire gradito alla massa. Quale contrasto con le incisioni di Hogarth, satire accessibili a tutti, che a metà del secolo hanno riscosso un così grande successo! In compenso, sarebbe improprio chiamare qui in causa l'effetto della censura: le immagini satiriche non dispiacciono affatto all'élite regnante. Del resto, poco dopo la pubblicazione del volume dei *Capricci*, nel 1799, Goya riceve la promozione all'incarico di maggior prestigio, che fa di lui il pittore di camera del re. E, quando nel 1803 offre al sovrano le lastre delle proprie incisioni, è mosso non tanto dall'idea di evitare i fulmini dell'Inquisizione quanto di ottenere, in cambio, una rendita annuale per il figlio.

A partire dai *Capricci* e fino alla morte che sopraggiungerà trent'anni dopo, Goya condurrà, ed è un'altra grossa novità, una doppia vita. In una parte della propria esistenza, quella sotto gli occhi del pubblico, rimane sottomesso alle regole sociali del tempo e frequenta la corte reale; nell'altra, quella chiusa nel suo mondo privato, dà sfogo alla propria immaginazione, che lo conduce su strade inesplorate. Questa frattura interiore lo spingerà a realizzare due serie di opere, le une conformi alla tradizione, le altre risultato delle sue ricerche personali, le une «diurne», le altre «notturne».

Nella parte pubblica della vita egli prosegue la pratica ufficiale di pittore di corte e di amico dei grandi di questo mondo, realizzando diverse committenze. Così dipinge il ritratto di numerosi personaggi che frequentano il palazzo e un grande ritratto collettivo della famiglia del re e della regina (nel 1800-1801, GW 783). Intrattiene buone relazioni con Godoy, di cui esegue un ritratto compiacente da gran condottiero (GW 796). Altri ritratti, più o meno ispirati, mostrano i membri della buona società madrilenà. Eppure, anche in questi lavori su commessa, si è costretti a notare che il suo sguardo rimane impietoso: egli non sacrifica il vero al bello. I modelli, per parte loro, dovevano essere soddisfatti di vedere i propri lineamenti fedelmente riprodotti, senza preoccuparsi della loro conformità a un ideale.

Goya, nello stesso tempo, continua a dipingere immagini religiose. Artista di fama, può permettersi innovazioni stilistiche che in passato non gli sarebbero state perdonate. Pensiamo alle sue decorazioni della chiesa di San Antonio de la Florida, a Madrid (GW 717-735), notevole risultato pittorico, che rompe

con le convenzioni delle immagini devote: i personaggi dipinti non sono così diversi dai visitatori che si recano ad ammirarli, Goya non fa davvero differenza tra gli abitanti di questi due mondi, leggendario e quotidiano. Egli decora anche la chiesa di Toledo; con il passare del tempo i suoi dipinti si sono rovinati, ma ne rimane uno schizzo, *L'arresto di Cristo* (GW 737), di fattura particolarmente libera, in cui il colore si sostituisce al disegno. Contemporaneamente, dipinge un certo numero di opere che si potrebbero considerare appartenenti alla pittura «di genere» e che rappresentano il mondo profano. Alcune di esse s'inseriscono in progetti sistematici, come i quattro tondi allegorici dipinti alla fine del secolo per Manuel Godoy (dei tre che si sono conservati uno è *Il commercio*, GW 692).

Goya continua a frequentare l'ambiente degli «illuminati» e ritrae anche molti dei propri amici, in particolare realizza un bel ritratto malinconico di Jovellanos (GW 675). La loro vicinanza ha più di una ragione: il gruppo s'interessa direttamente di pittura, infatti Jovellanos ha pronunciato un «Elogio delle belle arti», un altro «Alla gloria delle arti», sempre nello spirito dell'illuminismo. Le idee di Jovellanos in proposito non lasciano indifferente Goya: il suo amico afferma che non basta dipingere ciò che si vede, ma che bisogna anche pensare ciò che si dipinge. Nello stesso tempo, si attiene a una concezione dell'arte che mira essenzialmente all'utile. Goya, per parte sua, constaterà che l'osservazione e il pensiero non gli sono sufficienti e a questa coppia aggiungerà un terzo complice: l'immaginazione, facoltà particolarmente utile ai pittori. Per lui, l'arte non può servire solamente all'educazione del popolo, è chiamata a penetrare i misteri del mondo.

Un celebre quadro risalente a questo periodo è *La maja desnuda* (GW 743). Oggi si ritiene che la tela sia stata dipinta per lo studio segreto di Godoy, un governante del paese, dai gusti libertini, collezionista di quadri di donne nude. Va detto che il contesto in cui il quadro s'inserisce non ha nulla di spiacevole: Goya deve competere con la *Venere allo specchio* di Velázquez, dono della duchessa d'Alba a Godoy, di cui è stata l'amante, e una *Venere dormiente* di Tiziano... Goya, però, non dipinge una Venere e nemmeno, come Boucher alcuni decenni prima, un'«odalisca»; egli raffigura una donna dell'epoca completamente priva di vestiti, che guarda lo spettatore dritto negli occhi. Il carattere licenzioso della scena può sorprendere. I nudi classici partecipavano di un elogio alla creazione, di un inno alla bellezza; Goya spoglia la propria immagine di ogni significato sublime e realizza, ancora una volta, un'immagine letterale: una donna contemporanea che posa, fissando con lo sguardo il pittore (e lo spettatore). Il quadro è stato dipinto prima del 1800; alcuni anni più tardi Goya eseguirà, nello stesso formato, una *Maja vestita* (GW 744), che serviva forse a celare, in alcune circostanze, l'immagine indecente.

Questi quadri, alcuni di stile piuttosto convenzionale, altri più liberi (quando sono destinati ad amici o a esperti collezionisti), appartengono tutti a una delle vite di Goya come pittore. A un altro filone appartengono i quadri che non sono il risultato di committenze e che, di conseguenza, sono rimasti nell'atelier di Goya almeno fino al 1812, come segnala l'inventario redatto a quell'epoca. Troviamo una serie di variazioni sui temi già esplorati nei *Capricci*, per esempio gente del popolo avvinazzata (*Gli ubriacconi*, GW 871), o ancora le prostitute in mostra sul balcone e dietro le quali stanno ora i loro protettori (GW 960), ora la vecchia maîtresse detta Celestina (GW 958). Un altro quadro associa la visione del commercio sessuale alla contaminazione del visibile attraverso l'invisibile: *Le vecchie* (o *Il Tempo*, GW 961), due figure femminili grottesche, i cui tratti del viso si sono trasformati in maschera. Queste vecchie continuano a essere preoccupate dal proprio aspetto, senza rendersi conto che sono sedute di fronte a un personaggio allegorico, indubbiamente il Tempo, o la Morte, armato di una scopa con cui farà piazza pulita delle vanità umane. Il volto del personaggio principale e il significato della scena richiamano molto il *Capriccio 55*, che ha come didascalia «Fino alla morte» (GW 561); ma il quadro stesso fa pensare alle opere di «capriccio e invenzione», dipinte nel 1793 o nel 1798: stessi contrasti di luce, stesso utilizzo libero dei colori.

Accanto a questi quadri ne troviamo alcuni che possono essere interpretati come una visione benevola del mondo del lavoro, tema ricorrente nell'opera di Goya: ecco una *Acquaiola* (GW 963), *L'arrotino* (GW 964), i quali, a differenza dei monaci pigri, si dedicano a un lavoro utile alla comunità. Sulla scia del *Muratore ferito* ([Illustrazione 1](#)), ma privi di ogni scena accessoria, questi personaggi meritano apparentemente rispetto - il che sarebbe ancora più evidente se, com'è presumibile, i quadri oggi così intitolati fossero stati la riduzione di dipinti di un formato decisamente maggiore. Infine, nel medesimo inventario, figura un gruppo di nature morte piuttosto sorprendenti, che rompono a loro volta con le tradizioni del genere (GW 903-913). Questi pezzi di carne o di pesce, questi volatili spiumati non aspirano né alla bellezza decorativa, né al significato abitualmente annesso alle vanità; questi pezzi di carne morta si limitano a testimoniare la propria presenza.

È lecito chiedersi a quale spettatore ideale e a quale luogo espositivo Goya destinasse questi quadri. La pittura di genere, i paesaggi, le nature morte di cui i Paesi Bassi erano stati la patria nel XVII e nel XVIII secolo, si ritrovavano sui muri delle case della borghesia più o meno agiata. Questi quadri restavano in rapporto con una concezione coerente del mondo naturale e dell'ordine sociale. Le scene della vita quotidiana si basavano su giudizi condivisi da tutti, riguardanti le virtù e i vizi, gli elogi e le condanne; le immagini della natura morta partecipavano di

una visione armoniosa del cosmo o di una saggezza comune che concerneva il trascorrere del tempo e la fragilità di ogni cosa. Ora, è difficile immaginare i quadri «personali» di Goya non soltanto nei palazzi di corte, ma anche nei saloni degli intenditori illuminati, come gli Osuna. Dal momento che questi quadri non hanno lasciato l'atelier del pittore, bisogna concludere che li dipingesse per una necessità interiore e non per un qualche incarico da portare a termine. Quando poi trovano un acquirente, e se non si tratta di un puro investimento commerciale, si può ipotizzare che Goya abbia incontrato personalità vicine alla propria, intenditori che apprezzano la ricerca incessante di verità in cui egli è impegnato. L'abbondanza di formati ridotti tra queste pitture personali («quadri da studio») non è casuale: rappresenta la dimostrazione di una ricerca innanzitutto personale - e le opere, per il loro prezzo, restano alla portata di individui comuni.

Oggi questi quadri solitamente decorano le pareti dei musei, dove si espongono a un altro tipo di malinteso. Il museo trasforma ogni pezzo messo in bella mostra, perfino l'*Orinatoio* di Duchamp, in oggetto di contemplazione estetica, sottrae le opere alla loro interazione con il mondo circostante e ne fa delle incarnazioni di arte pura. Ora, Goya non aspira a produrre degli oggetti belli, offre piuttosto la testimonianza attenta delle proprie visioni.

Da questo momento in poi è soprattutto nei disegni che Goya darà libero corso a ciò che occupa la sua mente. Questa abbondante produzione visuale non è destinata a essere vista da altri, o comunque soltanto in via eccezionale, e in essa il pittore si mostra assolutamente libero da ogni considerazione di conformità ai gusti dell'epoca. Eppure, riunendoli in album, in un ordine ben meditato, attribuisce ai disegni lo statuto di opere a tutti gli effetti. I primi due album, indicati con le lettere A e B, e di cui abbiamo già visto alcuni esempi, risalgono agli ultimi anni del XVIII secolo. Gli ultimi due, G e H, contengono disegni realizzati a Bordeaux, dove Goya si trasferirà nel 1824 per restarvi fino al termine della sua vita. Dal momento che i disegni non sono datati, si ha una minore certezza riguardo alla cronologia dei quattro album restanti (C, D, E, F), ma oggi è opinione concorde che l'album C sia il più vecchio, corrispondente agli anni 1808-1814, mentre i restanti sarebbero posteriori alla guerra d'indipendenza.

L'album C (il più voluminoso, contenente centotrentatré disegni) si presenta, più ancora dei precedenti, come il diario di bordo del pittore, che in esso annota regolarmente, con un breve commento, ciò che vede intorno a sé, ma anche ciò che immagina e ciò di cui si ricorda; le frontiere tra queste diverse fonti delle immagini - osservazione, immaginazione, ricordi - non sono poi così marcate. Vi si trovano gli attori della vita quotidiana osservati attentamente da Goya: mendicanti,

passanti e pattinatori, cacciatori, artisti e ballerini di strada. Diverse immagini rappresentano scene galanti, mettendo l'accento sulla tenerezza, come in C 84 (GW 1320). Altre raffigurano azioni e circostanze generalmente considerate degne d'ammirazione: l'amore materno o paterno, l'intimità familiare, la dedizione al lavoro, i gesti di carità, come la donna che offre da bere a un ammalato (C 67, GW 1304). Il più delle volte, comunque, Goya indulge alla propria vena satirica disegnando personaggi deformi e grotteschi, o situazioni in cui gli uomini appaiono ridicoli mostrando impietosamente ubriacconi, monaci, contadini ingenui.

Gli atti di violenza occupano sempre grande spazio nella sua produzione artistica: egli non si stanca di mostrarci le diverse manifestazioni di questa tendenza dell'essere umano, costringendo anche noi a interrogarci sulle sue origini, come lui stesso certamente faceva. Alcune delle sue forme sono codificate: per esempio la prigione, la tortura legalizzata, la brutalità dei gendarmi o ancora i duelli. Altre sono l'effetto delle circostanze, come i decessi dovuti alla carestia o i feriti di guerra; altre ancora derivano dalle abitudini tipiche dei «selvaggi». Non meno impressionanti sono i disegni in cui la violenza risponde soltanto alle pulsioni irresistibili che nascono nell'intimo dell'individuo. Pensiamo agli atti di brigantaggio o alle risse tra uomini, che possono concludersi con l'omicidio o, più crudelmente ancora, con una tortura destinata a uccidere lentamente, come nel disegno C 32 (GW 1270), che reca come didascalia: *Che orribile vendetta!*

Altre immagini appartengono chiaramente all'invenzione, o alla visione «notturna», come la serie impressionante (C 39-47, GW 1277-1285) che contiene nove «visioni burlesche», con tutta evidenza l'esito di un incubo. Per esempio C 42 (GW 1280, [Figura 10](#)), quarta visione della medesima notte, in cui un soldato con una testa gigantesca (o una maschera) accenna un passo di danza.

Non sappiamo se meravigliarci maggiormente degli strani esseri che popolano i sogni di Goya, o dell'abilità con cui egli riesce a riprodurli; se non altro, queste immagini sono la testimonianza dell'attenzione con cui il pittore sottopone ad analisi i propri incubi, le visioni che lo invadono appena la ragione si è addormentata. Ritornano anche le streghe, in particolare nel disegno C 70 (GW 1307), che le mostra in volo, mentre tentano di sollevare un pesante coperchio. La didascalia annuncia: *Non dicono nulla, o forse, Nulla, dicono*, come più tardi in *Disastri* 69. Qui si rimane colpiti soprattutto dalla strana contorsione dei corpi volanti. Fin dall'epoca dei *Capricci*, Goya associa regolarmente le streghe e il volo (Figure 8 e 9); l'atto di volare è altrettanto legato in lui a tematiche erotiche. Un disegno dell'epoca (GW 641) raffigura una giovane donna completamente nuda che vola cavalcando il grande caprone,

ossia il diavolo in persona, mentre altri due abitanti di questo mondo notturno si tengono tra le sue zampe; il volto della donna non dà segni di alcuna paura.



Figura 10. *Visione burlesca. Quarta della stessa notte.*

Tra le due serie di immagini, l'una riservata al grande pubblico, l'altra all'uso privato, vi è una netta separazione non riconducibile, come qualcuno ha affermato, al passaggio da un Goya uomo del popolo, paesano ingenuo, a un Goya cittadino e

cortigiano, amico dei nobili e degli intellettuali. Non è paragonabile nemmeno a ciò che conosciamo della vita dei pittori anteriori, neanche di quelli che hanno dipinto degli schizzi con stile più libero di quello applicato nei quadri compiuti; per loro in quel caso si trattava di immagini con una funzione preparatoria, che il nostro gusto contemporaneo valorizza e fornisce di un'esistenza autonoma, ma che per gli artisti stessi non avevano un tale statuto. Goya, invece, che ormai conduce una doppia vita, pratica simultaneamente due maniere di dipingere indipendenti, le cui ispirazioni rimangono distinte.

Non si conosce esempio equivalente tra i pittori del passato e nemmeno tra quelli successivi: nessun altro artista ha portato avanti due linee di produzione completamente separate, l'una ufficiale, l'altra confidenziale. Nella Russia sovietica, dove il potere bolscevico esercitava una censura ancora più invadente di quella dell'Inquisizione, alcuni pittori hanno conosciuto una separazione come questa tra vita pubblica e privata; ma quelli il cui lavoro iniziale non corrispondeva al gusto ufficiale erano molto presto obbligati a scegliere tra il conformismo e la clandestinità - non riuscivano a praticarli entrambi. In Goya le ragioni del dualismo sembrano essere al tempo stesso di ordine pubblico e privato.

Si potrebbe stabilire un altro parallelo con gli scrittori che pubblicano opere e, contemporaneamente, scrivono un diario intimo che rivela altri aspetti della loro personalità. A distanza di molto tempo, il diario viene pubblicato - e il lettore a quel punto dispone di due versioni abbastanza dissimili del medesimo individuo. I primi esempi di questo tipo risalgono, del resto, all'epoca di Goya: una tale pratica presuppone un interesse e un rispetto per la vita interiore dell'individuo mai incontrati prima. Un Benjamin Constant, per esempio, scrive per anni un diario intimo, che non pensa affatto di pubblicare - ma che il lettore di oggi può preferire ai testi che egli ha fatto conoscere al pubblico. Le immagini che Goya riserva per sé assumono sovente una funzione simile. Rimane il fatto che il gesto di sdoppiamento è molto più violento quando si tratta di immagini e non di testi; e che, in lui, la parte segreta dell'opera è, sul piano quantitativo e qualitativo, imponente: non sono soltanto disegni, all'epoca generalmente non destinati al pubblico, ma anche incisioni e perfino dipinti.

L'artista può dunque voltare le spalle alla società senza rinnegare la propria natura.

9. L'INVASIONE NAPOLEONICA

Lo shock psicologico che Goya subisce negli ultimi anni del XVIII secolo, in seguito alla malattia del 1792-1793 e all'avventura amorosa finita male con la duchessa d'Alba nel 1796-1797, è all'origine di un cambiamento tanto nella sua visione del mondo quanto nella sua maniera di rappresentarlo. Nello stesso tempo, il pittore giunge a delle conclusioni radicali osservando il cambiamento a cui hanno portato gli avvenimenti politici in Europa, specialmente la rivoluzione francese: una volta minate le fondamenta stesse dell'ordine sociale, anche le regole della rappresentazione vacillano e si apre la via all'innovazione individuale. La comunicazione con gli altri non ha bisogno di essere immediata, per Goya l'immagine diventa innanzitutto un mezzo personale per esprimersi; ormai l'artista può dipingere e disegnare tenendo per sé i risultati della propria fatica.

I primi anni del XIX secolo imprimeranno alla sua visione del mondo una nuova trasformazione. Essa non concerne più la mente umana né le vie della pittura, ma l'azione sociale e pubblica degli uomini, ed è provocata dagli avvenimenti politici verificatisi nel suo paese. In un'Europa dilaniata dalle guerre condotte da Napoleone, in cui tutti sono chiamati a prendere posizione a favore o contro di lui (e, in quest'ultimo caso, appoggiare l'Inghilterra), la situazione della Spagna non è facile. Alle idee rivoluzionarie francesi già diffuse nella penisola iberica Napoleone ha affiancato la potenza militare dei propri reggimenti: se le prime inquietavano, questi spaventano. Anche la situazione interna è instabile: il governo più o meno liberale di Manuel Godoy infastidisce la fazione opposta, «oscurantista», che si sente privata dei propri poteri e si aggrappa alla propria identità religiosa (gli «illuminati» sono descritti come degli atei), tradizionale (il governo ha appena vietato la corrida, antico rituale) e morale (Godoy è accusato di essere l'amante della regina, anche se probabilmente non è così). Le speranze di questa frangia conservatrice della popolazione si concentrano sull'erede al trono, Ferdinando, noto per le proprie opinioni tradizionaliste. Quest'ultimo, intenzionato a liberarsi di Godoy, nel 1807 si rivolge a Napoleone, senza rendersi conto che così introduce il lupo nell'ovile. Napoleone ne approfitta immediatamente per inviare l'esercito in Spagna; il suo obiettivo ultimo è quello di occupare il Portogallo, dove porre le basi per contrastare efficacemente gli inglesi.

In un primo tempo, il gruppo conservatore accoglie i soldati francesi con benevolenza, nella convinzione che rafforzeranno

Ferdinando e lo aiuteranno a sbarazzarsi di Godoy. L'agitazione serpeggia tra le masse e nel marzo del 1808 ad Aranjuez scoppia un'insurrezione contro il governo, sobillata dietro le quinte dal principe erede: la folla occupa il palazzo di Godoy e lo arresta. In una situazione così a rischio, e per salvare la vita del ministro, Carlo IV abdica in favore del figlio - il quale, divenuto Ferdinando VII, entra in trionfo a Madrid. La sua posizione rimane comunque paradossale: deve il trono a una sommossa popolare che ricorda la presa della Bastiglia del 1789 e la propria incolumità alle truppe francesi di Murat! Questa situazione confusa non soddisfa appieno Napoleone, che, alla fine dell'aprile del 1808, convoca a Bayonne tutti i governanti spagnoli: Ferdinando, il padre Carlo IV, la madre Maria Luisa, il loro protetto Godoy e altri membri della famiglia. In tale occasione costringe Ferdinando a restituire la corona a Carlo IV, il quale abdica nuovamente, questa volta in favore di Giuseppe Bonaparte, fratello dell'Imperatore! La folla di Madrid, più o meno al corrente di queste manovre, ha l'impressione che le venga sottratto il suo favorito e il 2 maggio 1808 insorge. Murat ordina la repressione: è un bagno di sangue. Nel corso dell'estate, dopo diverse peripezie, Giuseppe è intronizzato re di Spagna, Ferdinando è esiliato in Francia, i suoi genitori in Italia. Ormai l'esercito francese è al servizio di Giuseppe e non più di Ferdinando. La situazione resterà sostanzialmente immutata fino al 1813.

A sua volta, Giuseppe conduce una politica ispirata ai principi «illuminati» che avevano guidato Carlo III, Carlo IV e i successivi ministri, Aranda, Jovellanos e perfino Manuel Godoy. Impone molte misure che certamente i precedenti ministri avevano auspicato, ma che non avevano osato promuovere: sopprime l'Inquisizione, abolisce i diritti feudali e le dogane interne, chiude numerosi conventi. Lo stato s'impadronisce di due terzi dei beni della chiesa e modernizza la propria amministrazione - di conseguenza raccoglie anche più rigorosamente le imposte. Giuseppe s'impegna perfino a promulgare una costituzione che limiterebbe i suoi poteri; è in gioco il mantenimento del divieto della tauromachia.

Un certo numero di «illuminati» si riconosce in questo programma e s'impegna, per convinzione o per comodità, al servizio del governo: per esempio, tra le conoscenze di Goya, Cabarrús, Urquijo, Meléndez Valdés, Moratín (ma non Jovellanos, che sostiene il partito opposto); a costoro appartiene anche la famiglia acquisita di suo figlio. Non hanno idea di essere diventati collaboratori al servizio del nemico, perché servono gli ideali che hanno sempre difeso. I loro nemici designeranno questo gruppo come quello degli *afrancesados*, o «francesizzati», suggerendo che sia questa la vera identità degli *ilustrados* («illuminati»): con tale assimilazione riescono a presentare i nemici ideologici in qualità di estranei all'autentico

spirito spagnolo, di individui compromessi nella collaborazione con l'occupante. Questa propaganda, che dipinge le idee liberali come estranee alla tradizione spagnola, sarà molto efficace.

La situazione, in realtà, è più complessa, perché alla prima opposizione, quella tra «oscurantisti» e «illuminati», se ne aggiunge una seconda, che divide il gruppo degli «illuminati» in difensori e in nemici dell'occupazione francese. Gli «oscurantisti» rifiutano di vedere e riconoscere questo nuovo conflitto, la cui esistenza indebolisce la loro argomentazione: se lo accettassero, sarebbero obbligati ad ammettere contemporaneamente che le idee dell'illuminismo non sono soltanto un'importazione francese, ma hanno una dimensione universale, dunque non sono meno «spagnole» delle loro. Essi ritengono più opportuno qualificare la resistenza che oppongono all'occupante come una nuova crociata, guidata dai rappresentanti della chiesa e dell'Inquisizione, con l'obiettivo di difendere l'identità tradizionale del paese, cattolica e spagnola, minacciata da questi stranieri miscredenti. Nei fatti, i liberali patrioti, che combattono l'occupazione francese senza rinnegare i principi dell'illuminismo, sono più numerosi di coloro che hanno accettato di collaborare agli ordini dell'invasore. Si raggruppano in alcune province spagnole non ancora occupate. Nel 1812 a Cadice formano un'assemblea che adotta una costituzione di stampo liberale: prevedono d'imporla una volta cacciati i francesi. Peraltro, il contenuto del testo non è così lontano dalle riforme promosse dal detestato sovrano francese...

La guerra d'indipendenza è condotta contro un nemico che gli uni presentano come l'incarnazione delle idee liberali e «illuminate», gli altri come colui che sfrutta tali idee per mascherare una politica la cui vera ispirazione è nazionalista e imperiale. Questa guerra contro lo straniero invasore dissimula, dunque, un conflitto interno alla nazione, di natura ideologica, che oppone gli spagnoli cattolici e tradizionalisti agli spagnoli sostenitori delle idee dell'illuminismo e che raggiungerà, molti anni dopo, l'intensità di una vera e propria guerra civile.

Se volessimo trovare un paragone con avvenimenti più recenti, esso sarebbe da individuare nell'opposizione tra questi due schieramenti: da un lato, le forze occidentali che hanno occupato l'Afghanistan, forti del progetto di estendere alla sua popolazione la democrazia e i diritti dell'uomo, e che si appoggiano, localmente, su pochi individui «illuminati» e su coloro i quali sperano di cogliere l'occasione per una rapida carriera; dall'altro, i capi delle milizie afgane e i talebani, clero ignorante e retrogrado, che si vedono privati del proprio potere e, per riuscire vincitori, si appellano ai sentimenti patriottici della popolazione. Il popolo, che aspira in primo luogo alla pace e alla prosperità, è la principale vittima dei sanguinosi scontri tra i diversi pretendenti al potere. Ne risulta che la presenza di forze militari straniere, invece di renderli più efficaci,

indebolisce gli ideali che esse avrebbero dovuto promuovere. In questa circostanza ritroviamo uno schema tipico delle conquiste coloniali del XIX secolo: utilizzati come pretesto o giustificazione per occupare terre straniere, i valori dell'illuminismo e della civiltà europea risultano screditati, percepiti ormai come il camuffamento di una politica condotta in nome del solo interesse dei colonizzatori.

La speranza dei francesi di essere accolti in pompa magna come dei liberatori svanisce; comincia allora la lunga guerra d'indipendenza. La forma che assume il combattimento è inedita. L'esercito francese s'ispira a un atteggiamento denunciato dalle guerre rivoluzionarie, quello di un messianismo secolare che legittima la propria violenza con la promessa di una salvezza temporale per tutti; è una «crociata di libertà universale», secondo la formula di uno dei suoi promotori. Per raggiungere un obiettivo così sublime, ogni mezzo è lecito e, al posto dei conflitti convenzionali del secolo precedente, si scatena una guerra totale che oltre ai soldati colpisce i civili. Dal canto loro, gli spagnoli che resistono fanno come le forze militari di cui dispongono non siano sufficienti ad affrontare i reggimenti di Napoleone. Hanno, però, altri vantaggi: conoscono bene il territorio e godono del favore della popolazione. Inventano così un nuovo modo di combattere, in cui alla battaglia si sostituisce il logoramento: è la piccola guerra, o *guerrilla*, che disorienta l'esercito francese, abituato a confronti più aperti. All'inizio del XIX secolo la Spagna è diventata così il terreno in cui si manifestano diverse innovazioni che saranno familiari alle generazioni successive: il primo esercito moderno, quello di Napoleone, affronta la prima resistenza armata organizzata, la *guerrilla*! C'è da meravigliarsi se nello stesso momento appare il primo grande pittore della modernità?

La *guerrilla* continuerà durante gli anni dell'occupazione, dal 1808 al 1813. Numerose pubblicazioni denunciano la brutalità dei francesi. Nel 1809 la giunta di Valencia descrive così gli occupanti: «Si sono comportati peggio degli ottentotti. Hanno profanato i nostri templi, offeso la nostra religione e violentato le nostre donne».²¹ È necessario ottenere soddisfazione! Un osservatore inglese riferisce di aver visto un guerrigliero spagnolo mostrare la propria collezione di orecchi e dita umane, «strappate ai corpi dei francesi da lui stesso uccisi in battaglia».

La violenza aumenta regolarmente, da entrambe le parti: ogni aggressione da un lato provoca rappresaglie, seguite da un attacco ancora più feroce, che si crede possa vendicare l'offesa subita, in un crescendo inarrestabile. Alla guerra totale condotta dai francesi risponde da parte spagnola una violenza esacerbata. Un capo di un commando riferisce: «Tenevo sempre molti prigionieri. Se il nemico avesse impiccato o fucilato uno dei miei ufficiali, come rappresaglia avrei fatto subire la

medesima sorte a quattro dei suoi ufficiali; per un soldato ucciso ne sacrificavo venti».22 Secondo l'espressione di Germaine Tillion, sono «nemici complementari», perché ciascuno alimenta l'intransigenza dell'altro. Gli uni uccidono e torturano in nome della libertà e dell'uguaglianza, gli altri in nome di Cristo e della Spagna; chi dimentica i diritti dell'uomo, chi la carità cristiana: sono tutti convinti di essere dalla parte della ragione e massacrano i nemici senza pietà. Contemporaneo di Goya, Goethe (1749-1832) reagirà così a una situazione analoga, l'occupazione della Germania compiuta dalle truppe napoleoniche e la resistenza accanita della popolazione:

Maledetto sia colui che, agendo a sproposito,
con un coraggio troppo temerario
compie oggi in quanto tedesco
ciò che un tempo compì il franco di Corsica.23

Nel 1811-1812 a tutti i disastri causati dalla guerra si aggiunge a Madrid la carestia, che si stima abbia provocato ventimila morti.

In questi anni Goya resta primo pittore di camera del re, stipendiato a palazzo. Qui bisogna distinguere il comportamento pubblico, facilmente ricostruibile grazie ai documenti, dalle sue impressioni e dalle sue idee, che possiamo soltanto indovinare. Per quanto concerne il primo, il pittore è sottoposto agli obblighi che gli derivano dall'incarico che ricopre. Appena Ferdinando sale al trono, Goya deve eseguire il suo ritratto, che realizza nel marzo-aprile del 1808, apparentemente senza grande entusiasmo da entrambe le parti. Durante l'estate, Giuseppe ha preso il posto di Ferdinando, ma è stato costretto a fuggire quasi subito, prima di tornare a Madrid nel mese di novembre. Nel frattempo, il generale che comanda la difesa di Saragozza contro le truppe francesi ha chiesto a Goya di tornare nella regione natale per «vedere ed esaminare le rovine della città, al fine di dipingere le glorie dei suoi abitanti». Goya compie il viaggio nell'ottobre-novembre di quell'anno e così osserva da vicino gli orrori della guerra. Nel dicembre è nuovamente a Madrid, dove è obbligato, come gli altri capi famiglia, a giurare «amore e fedeltà» a re Giuseppe.

Nel 1809 sappiamo che accetta un incarico dal municipio di Madrid, portato a termine poco tempo dopo; il quadro oggi è intitolato *Allegoria della città di Madrid* (GW 874). La storia di questo dipinto, realizzato in maniera del tutto convenzionale, è istruttiva. In mezzo alle figure allegoriche si trova un tondo che in un primo tempo conteneva il ritratto di Giuseppe Bonaparte. Quando quest'ultimo viene cacciato dalla città, nel 1812, Goya cancella il ritratto e lo sostituisce con la parola «Costituzione». Sfortunatamente Giuseppe torna prima della fine dell'anno: Goya realizza rapidamente un nuovo ritratto del sovrano. Quando questi è definitivamente cacciato, ricompare la parola

«Costituzione». Poco dopo, Ferdinando sale nuovamente al trono, ma non ama l'idea di una costituzione: la parola viene così ancora una volta cancellata e sostituita dal ritratto del nuovo sovrano... Dopo la morte di Goya, a metà del XIX secolo, quest'ultimo ritratto viene ricoperto e al suo posto si scrive «Il libro della costituzione». Trent'anni dopo, tuttavia, sarà fatta un'ultima modifica: nel tondo viene scritto «Dos de mayo», «2 maggio», in ricordo dell'insurrezione contro i francesi, parole visibili ancora oggi. Alla fine si è trovato un ricordo eroico nel quale tutti - liberali o conservatori - possono riconoscersi! Nello stesso periodo, Goya dipinge anche il ritratto dei diversi personaggi che si succedono sul proscenio politico, dignitari francesi di passaggio piuttosto che insorti spagnoli; l'ultimo della serie è il generale inglese Wellington... A tanto arrivano le schiavitù di palazzo!

Il primo biografo di Goya, Matheron, che nel pittore vedeva un rappresentante dell'illuminismo francese materialista e repubblicano, esprime in proposito un rimpianto: «Questo liberale arrabbiato, con una inspiegabile incoerenza, serve con egual zelo tutti i re del proprio paese».²⁴ Ma è un atteggiamento davvero incomprensibile e degno di biasimo? A un artista come Goya è necessario chiedere di comportarsi come un buon cittadino, addirittura come un fervente militante di un programma d'azione? Diversamente dall'uomo politico, che in teoria si pone l'obiettivo di migliorare la condizione dei compatrioti e per questo privilegia l'azione pubblica, l'artista - pittore, scrittore - vive simultaneamente due tempi distinti, il presente e una sorta di eternità. Da un lato è un cittadino come tutti gli altri e le sue azioni saranno giudicate in base alle leggi e alle norme dell'epoca; dall'altra, è impegnato in una ricerca il cui scopo ultimo è una verità atemporale e i cui risultati si rivolgono non più ai compatrioti, ma all'umanità. Ciò che appare ben fatto agli occhi di un politico non è sufficiente all'artista, che ha un'ambizione più grande. Goya può ammirare l'azione civica di Jovellanos, ma non si accontenta. L'uno deve giudicare gli uomini, favorire i buoni e allontanare quelli che considera cattivi; l'altro, anche se non può rinunciare alle inclinazioni e ai giudizi che lo caratterizzano, deve comprendere e rappresentare sia le forze del bene sia quelle del male. L'intransigenza del cittadino non conviene al lavoro dell'artista.

Il fatto è che l'artista, se vuole condurre questa ricerca della verità, deve necessariamente liberarsi delle preoccupazioni legate alla sopravvivenza quotidiana. Gli si offrono due soluzioni: disporre di un ricco protettore e mecenate, oppure mettere in vendita le proprie opere. Non è detto che quest'ultima soluzione, prevalente in epoca moderna, soprattutto per gli scrittori ma anche per i pittori, contribuisca maggiormente all'autonomia e alla libertà della loro ricerca. Vivere con l'obbligo di piacere al proprio pubblico - il che

significa anche tenere conto dell'opinione più diffusa in quel momento, perfino degli stereotipi in voga presso i critici, i legislatori del gusto – può modificare l'attività creativa in maniera più profonda e più dannosa di quanto farebbe la dipendenza da un «padrone», soprattutto se tollerante e di ampie vedute. L'incarico di pittore del re assicura a Goya l'indipendenza economica; i suoi obblighi verso la corte non gli impediscono affatto di esplorare nella propria arte vie sconosciute. Lo dimostra il fatto che sia proprio lui, l'artista ufficiale, e non un altro pittore politicamente irreprensibile, ad avviare la rivoluzione pittorica più significativa degli ultimi due secoli in Europa e nello stesso tempo a trasformare il pensiero dell'illuminismo!

Rimane il fatto che il paradosso è sotto gli occhi di tutti: il pittore che più di ogni altro annuncia l'avvento della modernità, rovescia le gerarchie esistenti e rivoluziona i rapporti dell'arte con l'autorità, è lo stesso che negli anni della maturità si mostrerà retrogrado e repressivo al pari di Ferdinando VII. A questo riguardo si potrebbe dire che il comportamento di Goya è conforme alla descrizione che Montaigne fa della propria condotta pubblica: «La mia ragione non è avvezza a piegarsi e inchinarsi, le mie ginocchia sì».25 E della ragione e dei sentimenti di Goya, che cosa possiamo dire?

Nel 1805 suo figlio si sposa e in tale circostanza il pittore conosce la giovane Leocadia, una parente di sua nuora, dell'età di diciassette anni. Due anni dopo Leocadia sposa un ricco mercante, Isidoro Weiss, da cui ha due figli; sembra, però, che a un certo punto nasca una relazione tra lei e il pittore. Nel settembre 1811 tra i coniugi Weiss la rottura è dichiarata; l'anno successivo il marito denuncia la moglie per infedeltà (ma nulla prova che questa denuncia riguardasse Goya). Nel 1812 muore la moglie di Goya, Josefa; nel 1813 (o verso la fine del 1812) Goya tenta di lasciare Madrid, forse in compagnia di Leocadia, ma è richiamato ai propri doveri, per ordine del ministro di Polizia, e torna prontamente a Madrid. Nel 1814 Leocadia dà alla luce una bimba, Maria Rosario, di cui Goya si occuperà attivamente negli ultimi anni della vita (Leocadia e la figlia, infatti, lo seguiranno nel suo esilio a Bordeaux). Alla morte di Josefa viene redatto un inventario dei beni della coppia (possibile indicazione del fatto che il figlio del pittore, Javier, paventi l'arrivo di una pretendente alla spartizione della futura eredità). L'inventario mostra che Goya è un uomo ricco, possiede molte case, gioielli e importanti somme di denaro liquido, per non parlare dei quadri – che sono di grande valore.

Sul piano dei sentimenti politici, Goya non può che essere combattuto di fronte a una situazione piuttosto complessa. Per un verso, il suo patriottismo spontaneo, ma anche i suoi gusti «plebei» (per la corrida, il teatro popolare, le feste) lo farebbero propendere dal lato del popolo, tanto più che esso è la

principale vittima della guerra che si scatena. Peraltro, la sua posizione di pittore di corte lo obbliga a mostrare fedeltà a coloro che detengono il potere, di qualunque corrente siano. I suoi amici «illuminati», infine, si ritrovano su entrambi i versanti nel conflitto in corso. Ciò che egli ora comprende senza ombra di dubbio è l'impossibilità di accontentare tutti i partiti contemporaneamente. Sembra allora mantenere una posizione più defilata, anche più complessa. Si rende conto che le opinioni professate non garantiscono la virtù dei comportamenti. I grandi principi «illuminati» possono servire come giustificazione a una occupazione straniera e a un obbligo di collaborazione. Se si accontentasse di difendere le idee liberali, potrebbe essere confuso con i nemici del popolo. Limitandosi invece alla sola difesa della Spagna contro i francesi, si ritroverebbe accanto al clero retrogrado e all'Inquisizione, di cui ha passato il tempo a farsi beffe!

In *Arminio e Dorotea*, la sua «epopea borghese» pubblicata nel 1798, Goethe riassume dal proprio punto di vista i sentimenti ambivalenti che provavano i popoli vicini alla Francia nei confronti della rivoluzione francese e dei cambiamenti di cui era portatrice. All'inizio, la popolazione freme quando sente evocare questo nuovo ideale: libertà, uguaglianza, fratellanza; si entusiasma per la difesa dei diritti dell'uomo. Come non aver sentito battere più forte il proprio cuore

quando si sentì parlare di diritti comuni a tutti gli uomini dell'esaltante libertà e dell'encomiabile uguaglianza!²⁶

Poco dopo, però, all'orizzonte si profilano delle nubi. L'esercito francese penetra nel paese, latore inizialmente – in Germania e in Spagna – di un messaggio amichevole. Tuttavia, alla prima velleità di resistenza si accende la lotta per il potere, il sangue scorre, la violenza dilaga.

Allora soltanto conoscemmo il tragico destino della guerra.²⁷

Malraux ricorre a un paragone eloquente per descrivere i *Disastri della guerra*, nuovo insieme di incisioni realizzato da Goya: è come «l'album di un comunista dopo l'occupazione del suo paese da parte delle truppe russe».²⁸ Peggio: Goya ormai sa che le idee dell'illuminismo possono essere usate per giustificare invasione, repressione, massacri; non bastano a impedire la violenza, tutt'altro – ispirano addirittura le truppe di Napoleone nel suo esercizio. Il rimedio contro i mali sociali, al quale aveva creduto, si rivela inefficace e provoca perfino danni collaterali. Non soltanto il sonno della ragione genera dei mostri, ma anche il suo stato di veglia. Dobbiamo meravigliarci se Goya, ancor più scettico, si astiene dal manifestare la propria adesione a una qualunque ideologia?

Egli non darà seguito alla richiesta dei concittadini di Saragozza, non dipingerà, in quel periodo, «le glorie degli

abitanti». Realizzerà numerose immagini della guerra ma, in linea generale, non avranno alcunché di eroico. Per lo più non difendono né esaltano alcun partito, si limitano a mostrare la violenza e i suoi terribili effetti; non appoggiano alcuna causa, ma esprimono la disperazione – e la compassione. Di fronte allo spettacolo della guerra, Goya non cederà mai a una tentazione estetizzante, come non proverà ammirazione per il campione dell'epoca, l'imperatore Napoleone.

Su quest'ultimo punto, non condividerà il sentire di Goethe. Nel 1808, durante l'assedio di Saragozza, il poeta tedesco ha incontrato a Erfurt l'imperatore. Del resto, è proprio qui che Napoleone, per chiedere la neutralità dei russi durante la sua campagna, ha voluto incontrare lo zar di Russia Alessandro I: i due sovrani, quasi a prefigurare il patto tedesco-sovietico del 1939-1941, si accordano per suddividere le relative sfere d'influenza in Europa e nel mondo, a scapito del nemico inglese. Goethe ha serbato un ricordo commosso di questo incontro e un sentimento di ammirazione per Napoleone: non tanto per ciò che ha fatto, quanto per la maniera brillante con cui ha agito. Insomma, è il giudizio di un artista su un altro. «Sempre illuminato, sempre chiaro e risoluto, e dotato in ogni frangente dell'energia sufficiente per mettere subito in atto ciò che aveva riconosciuto come vantaggioso e necessario», dirà Goethe al segretario Eckermann l'11 marzo 1828. E aggiungerà: «Napoleone fu uno degli uomini più produttivi mai esistiti. Sì, amico mio, non si è produttivi solamente scrivendo poemi oppure opere teatrali, esiste anche una produttività degli atti».29

In nessuna delle due occasioni, nel 1808 e nel 1828, Goya avrà la tentazione di esprimere un giudizio estetico sulla maniera di condurre la guerra o di vincere le battaglie. Egli non separerà mai il giudizio sui fini disastrosi di un'azione dal disgusto che ispirano in lui i mezzi utilizzati per raggiungerli; non giudicherà mai gli uomini politici alla stregua degli artisti. Gli ideologi giustificano mezzi atroci con fini sublimi: certo, uccidere e torturare è deplorabile, ma almeno in un paese così selvaggio finalmente regneranno la democrazia e i diritti dell'uomo! Gli esteti sono pronti ad ammirare la bellezza di un atto anche quando è messo al servizio di un obiettivo desolante: per esempio, molto tempo dopo Nerone che guardava Roma in fiamme e Napoleone che ricordava gli incendi di Mosca, Albert Speer, ministro degli Armamenti di Hitler, non poteva evitare di ammirare lo spettacolo grandioso delle bombe incendiarie che cadevano sulla città in cui si trovava, Berlino.

A Goya, il «destino tragico della guerra» ispirerà un solo sentimento: l'orrore.



Figura 11. «Seppellire e tacere», *Disastri 18*.

10. LE DEVASTAZIONI DELLA GUERRA

La principale reazione artistica di Goya alla guerra sarà la serie di incisioni intitolata *Disastri della guerra* e i disegni che vi si riferiscono, oltre ad alcuni quadri. I *Disastri* sono ottanta nella prima edizione (postuma) della serie, pubblicata nel 1863. In effetti, per ragioni che vedremo, e contrariamente ai *Capricci*, Goya non ha mai pubblicato questo secondo insieme di incisioni. Tuttavia, ha raccolto un volume di prove, affidato (ovvero offerto) all'amico Ceán Bermúdez, che contiene, invece, ottantacinque immagini. Come per i *Capricci*, recano tutti una didascalia, solitamente laconica: piuttosto che spiegare l'immagine, essa invita a generalizzarne il significato o a problematizzarlo, oppure esprime un commento ironico.

Sul piano tematico le incisioni si suddividono in tre gruppi: le violenze di guerra propriamente dette; gli effetti della carestia a Madrid; e un terzo che sembra puntare alle reazioni suscitate all'indomani della restaurazione del 1814 (per il momento le lasceremo da parte). Cronologicamente, queste incisioni, le prime dopo i *Capricci*, appartengono a tre momenti. Il primo insieme è stato costituito a partire dal 1810 (se non altro, è questa la data più remota di cui si ha notizia), un secondo è posteriore al 1812 (contiene immagini sia della carestia sia della guerra), un terzo, infine, risale agli anni 1815-1819, forse anche fino al 1823. All'inizio del volume Goya pone il seguente titolo: «Conseguenze fatali della sanguinosa guerra condotta dalla Spagna contro Bonaparte e altri capricci allegorici [*enfáticos*]» (il titolo *Disastri della guerra* sarà scelto dagli editori). La parola *capriccio* stabilisce subito la continuità con le incisioni degli anni 1797-1798, affermando dunque la componente dell'immaginazione accanto a quella dell'osservazione; quanto a *enfáticos*, si ipotizza che questo termine di retorica significhi all'incirca «allegoriche» e alluda alle incisioni appartenenti al terzo gruppo cronologico.

L'ordine nel quale si susseguono le incisioni non è del tutto irrilevante. Come per i *Capricci*, Goya ha esitato e tentennato, secondo quanto dimostrano i numeri incisi sulle lastre, che non corrispondono alla sequenza finale stabilita. Le immagini iniziali e finali contengono delle suggestioni sul modo d'interpretare l'insieme. Torneremo più avanti su quelle che concludono la serie, in rapporto tematico con il periodo della restaurazione; cominciamo ad analizzare l'incisione posta adesso all'inizio, anche se appartenente in realtà al gruppo più tardo. *Disastri 1* (GW 993) mostra un uomo inginocchiato, con le braccia allargate, lo sguardo affranto rivolto verso l'alto, nella parte centrale di un ambiente indeterminato ma sinistro, nel quale

fluttuano alcuni spettri umani. La didascalia dice: «Tristi presentimenti di ciò che sarebbe accaduto». Questa immagine si trova dunque nella posizione che occupava nei *Capricci* il ritratto di Goya, sia quello dell'uomo sicuro di sé, nella versione definitiva, sia quello in preda agli incubi, nella versione iniziale. È legittimo pensare che quest'uomo sofferente e supplichevole, collocato all'inizio dei *Disastri*, sia ancora un'immagine - questa volta simbolica - del pittore e che sia lo stesso Goya ad avere questi penosi presentimenti, lui che, come Cristo nel giardino del Getsemani, di cui interpreta qui il ruolo, sperava di non dover «bere a questo calice».

Qui vi sarebbe un secondo indizio, dopo quello fornito dal termine «capriccio», a suggerire che le immagini successive, lungi dall'essere una semplice registrazione di ciò che il pittore ha visto nel corso dei terribili anni di guerra, siano un'ulteriore esplorazione del suo mondo interiore, popolato di demoni. Se diamo credito a questi indizi, Goya aveva, almeno parzialmente, immaginato questi «disastri» ancor prima che scoppiasse la guerra: era da lungo tempo che egli rappresentava gli orrori umani. I suoi sogni si sono rivelati profetici, il mondo è diventato altrettanto cupo. Le devastazioni della guerra, che mostra adesso, sono in continuità con il mondo degli stregoni, che aveva cominciato a rappresentare dieci anni prima. Ecco perché ora non è più costretto a dipingere demoni: dal momento che ormai in lui realtà e immaginazione coincidono, di quest'ultima non è più necessario mostrare gli aspetti nascosti. A che pro chiamare in causa il diavolo quando gli uomini si comportano in maniera diabolica? La follia del mondo ha toccato i deliri più sfrenati del pittore, i due formano ormai una cosa sola.

Ed è proprio esaminando le incisioni che si giunge alla medesima conclusione: è inconcepibile che Goya (o chiunque, del resto) sia potuto essere il testimone oculare di tutte queste brutalità, di questo spaventoso catalogo delle violenze di guerra. Probabilmente ne ha viste un certo numero. Durante il viaggio a Saragozza, nel 1808, come successivamente in occasione della temporanea fuga da Madrid nel 1812 o 1813, ha osservato i risultati dei combattimenti accaniti che ingaggiavano soldati e insorti; nel 1811-1812 non ha potuto evitare la vista dei cadaveri disseminati lungo le vie della sua città, a causa della carestia. In due occasioni Goya sotto l'incisione scrive «l'ho visto», ma anche in questi casi la composizione curata ed equilibrata dell'opera ci fa dubitare che sia la trascrizione diretta delle sue impressioni: la verità a cui si richiama è quella dell'arte, non quella della copia della realtà. L'osservazione di questi massacri ha dunque risvegliato le antiche visioni; la sua immaginazione, alimentata inoltre dai racconti che senza dubbio circolavano, ha moltiplicato e diversificato le scene viste, dando così vita ai *Disastri*.

Bisogna rinunciare a vedere in Goya un precursore del reporter o del fotografo di guerra. In quest'epoca, come anche durante la restaurazione, il pittore si limita a esplorare la propria memoria, che si è certo alimentata delle esperienze vissute, ma non di esse soltanto. Altrettanto decisivi sono i ricordi del passato, i racconti dei contemporanei, la lettura di opere storiche, le immagini di altri pittori che l'hanno preceduto, ai quali si aggiungono, naturalmente, i fantasmi personali. I quadri, le incisioni e i disegni di Goya rivelano ciò che ha pensato e sognato, non ciò che ha visto. Anche qui, il pittore non parla soltanto al presente: i suoi ricordi e le sue invenzioni sono generalizzati e hanno un significato, ecco perché oggi per noi sono così eloquenti. La verità dell'artista non è quella del giornalista. Come ha già fatto, se ricorre a espressioni quali «l'ho visto» (per esempio in *Disastri* 44 e 45), non è tanto per rivendicare una precisione fotografica, quanto per attestare la realtà degli atti rappresentati – e queste due incisioni non rappresentano le scene più sconvolgenti.

Esiste un'altra leggenda ostinata riguardo ai *Disastri*, difficilmente sostenibile se si guardano queste immagini nel complesso, secondo la quale le incisioni sarebbero espressione dello spirito patriottico di Goya e mostrerebbero gli spagnoli quali vittime innocenti o eroi valorosi e gli occupanti francesi nel ruolo di barbari carnefici. Evidentemente, è un'opinione non condivisa da tutti; per esempio, Lafuente Ferrari scrive: «Coloro che non si rassegnano al ruolo di vittime diventano a loro volta carnefici appena possono: *oppositori*, le cui reazioni incitano alle peggiori crudeltà. [...] Il valore eccezionale dei *Disastri* deriva proprio dal fatto che questa serie incisa non intende servire il patriottismo». ³⁰ È vero che le vittime spagnole sono più numerose (le armi dei francesi sono più efficienti), ma violenza e assurdità si ritrovano equamente ripartite in entrambi gli schieramenti.

Osserviamo in qual modo Goya dimostri questa tesi. Per evitare fraintendimenti, egli inserisce fin dall'inizio dell'insieme, immediatamente dopo l'incisione sui «presentimenti», due incisioni che mostrano, la prima (*Disastri* 2, GW 995, [Figura 12](#)) i soldati francesi che condannano a morte gli insorti spagnoli, e la seconda (*Disastri* 3, GW 996, [Figura 13](#)) i combattenti spagnoli che massacrano i francesi a colpi d'ascia. Se rimanessero ancora dei dubbi sul significato di questa giustapposizione, sarebbero dissipati definitivamente alla lettura delle didascalie. La prima dice «A torto o a ragione»; la seconda semplicemente «La stessa cosa» – anche se la prima carneficina è «imperialista» e la seconda «patriottica»... Così, la serie di incisioni mette subito in chiaro il possibile scambio dei carnefici e delle vittime e ricorda il ruolo marginale delle giustificazioni addotte dalla ragione: la violenza è scatenata da forze che sfuggono al suo controllo.

Altri gruppi di incisioni illustrano la medesima affinità tra gli attori. *Disastri 32* (GW 1047) mostra la laboriosa impiccagione di un «nemico» compiuta da tre soldati francesi: l'albero al quale il condannato è appeso risulta troppo basso, i piedi toccano terra, i soldati allora si danno da fare per spingerlo e tirarlo finché emette l'ultimo respiro. La didascalia dice semplicemente: «Perché?». È una domanda che non attende risposta. In guerra, l'orrore non ha una spiegazione. Centotrent'anni dopo, Primo Levi avrebbe udito, pronunciata da una SS, la legge che descrive il regime di Auschwitz: «Qui non esiste un perché»; tantomeno nella guerra di Goya. Tre immagini più avanti, in *Disastri 35* (GW 1050), si vede un gruppo di spagnoli garrotati; sono stati uccisi dai francesi, o da altri spagnoli, che li hanno considerati dei traditori? Comunque sia, è stata loro posta la croce sulla fronte e tra le mani (questa volta si uccide in nome di Dio), l'elenco dei loro crimini è stato appeso loro al collo e la modalità di esecuzione è conforme al costume spagnolo. La didascalia ora dice, senza punto interrogativo: «Non si può sapere il perché» - apparentemente, per il pittore, il pretesto invocato nella condanna formulata sul documento ufficiale non è sufficiente. Subito dopo, in *Disastri 36* (GW 1051) si vede nuovamente uno spagnolo impiccato; la didascalia si collega alle precedenti, come se fossero i medesimi attori: «Neanche qui». *Disastri 16* (GW 1017), dal canto suo, mostra gli insorti spagnoli mentre spogliano i soldati francesi che hanno appena ucciso; la didascalia spiega sobriamente: «Si approvvigionano».



Figura 12. «A torto o a ragione», *Disastri 2*.



Figura 13. «La stessa cosa», *Disastri* 3.

Abbiamo visto che, sul piano ideologico, l'opposizione delle due forze in campo era irriducibile: i difensori dell'illuminismo affrontavano i servitori di Dio, i sostenitori degli ideali universali si distinguevano nettamente dai tradizionalisti. Goya, però, non si limita a prendere nota dei discorsi tenuti dagli uni e dagli altri; osserva anche i rispettivi comportamenti. Da questo punto di vista, le somiglianze prevalgono sulle differenze. Nelle battaglie, le uniformi spariscono, i combattenti diventano intercambiabili, i due schieramenti si confondono: medesime atrocità, medesima assurdità.

Per illustrare le intenzioni patriottiche di Goya, si è soliti citare l'incisione *Disastri* 7 (GW 1000), raffigurante una donna che aziona il cannone. Si è creduto che si trattasse di un fatto storico e il soggetto s'ispirasse alla giovane Agustina de Aragón la quale, durante l'assedio di Saragozza subito dai francesi, si era distinta armando il cannone. Tuttavia si può osservare che, in primo luogo, è la sola immagine (su ottantacinque) a cui sia stato possibile attribuire uno specifico episodio della resistenza spagnola. Inoltre, è bene ricordare il contesto in cui appare l'immagine all'interno dell'opera. L'incisione, infatti, è l'ultima di una serie di quattro, che mostrano tutte il comportamento delle donne durante la guerra. La prima, *Disastri* 4 (GW 997), raffigurante le donne che aiutano gli uomini, ha una didascalia puramente descrittiva: «Le donne infondono coraggio». La seguente, *Disastri* 5 (GW 998), comporta già un testo molto più ambiguo: «Ed esse sono come bestie feroci», notazione che

difficilmente si può interpretare come un complimento, tanto più che l'immagine è quella di un massacro impietoso. Questa volta le donne assumono un ruolo attivo durante il combattimento. Di esse una sta per spaccare il cranio di un soldato francese con una grossa pietra; una seconda, che peraltro ha una mano impegnata a tenere il proprio neonato sulla schiena, con l'altra affonda una lancia nel ventre di un secondo soldato. In campo opposto non si resta inattivi: un terzo soldato fa fuoco a bruciapelo sulle donne. Se ne può dedurre che la didascalia di *Disastri 6* (GW 999), «Ben fatto», che mostra il cadavere di un soldato francese, ormai non può essere presa alla lettera: sono le donne combattenti a parlare in questi termini, non Goya.

Questa interpretazione è rafforzata da un'altra coppia di incisioni, *Disastri 28* (GW 1040) e *Disastri 29* (GW 1042), che mostra due momenti di una medesima scena. Nella prima, gli insorti spagnoli sono sul punto di dare il colpo di grazia a un altro spagnolo steso a terra: si tratta ancora di un traditore, un collaborazionista, un *afrancesado*. Uno dei suoi carnefici gli affonda l'arma nell'ano. La didascalia dice: «Plebaglia», termine chiaramente peggiorativo, a qualificare il volto sinistro del popolo. È una distinzione non superflua: sono queste due facce di una medesima entità che distinguiamo opponendo i regimi democratici a quelli populistici. Gli uni vedono nel popolo la fonte di ogni potere e il beneficiario ultimo della loro azione; gli altri si lasciano trasportare dalle passioni prevalenti del momento. Quelli si adoperano in vista dell'interesse generale, per quanto impopolare sia, questi soddisfano i desideri della folla.

Nell'incisione seguente si trascina un cadavere, che ha i piedi legati con una corda, continuando a colpirlo, per dare così nuove prove di patriottismo. Il senso è chiaro: il linciaggio è terminato, ora può cominciare la processione trionfale. La didascalia, «Se lo meritava», evidentemente è ironica - e nello stesso tempo molto simile al «Ben fatto» di *Disastri 6*. È lecito allora chiedersi se quella dell'incisione «patriottica» della donna al cannone, *Disastri 7*, che recita: «Che coraggio!», non debba essere, a sua volta, intesa ironicamente: anche se difende i «nostri» contro gli «altri», i «buoni» contro i «cattivi», la palla di cannone lanciata da questa donna provocherà, come ogni esplosione, morte e desolazione. Goya si preoccupa d'illustrare non le eroiche prodezze dei combattenti, ma le «conseguenze fatali della guerra».

Del resto, è ciò che mostrano le incisioni immediatamente seguenti: appena conclusa la serie che illustra il valore militare delle donne, si susseguono alcune immagini che le rappresentano in un ruolo più comune, quello delle vittime di stupri (*Disastri 9, 10, 11, 13, 19*; GW 1005, 1006, 1007, 1011, 1019). La didascalia di *Disastri 10* ([Figura 14](#)), «Nemmeno», rimanda alla precedente, «Esse non vogliono»; l'immagine

mostra un groviglio inusitato di corpi, in cui non si sa più a chi appartengano le membra - la trasgressione delle regole morali sembra amplificata da quella dei limiti dei corpi. Eppure, il significato complessivo della scena non lascia alcun dubbio: si tratta di stupri e di morte. Per chi vive nel XXI secolo queste scene evocano i racconti di stupri collettivi e di massacri avvenuti nella ex Jugoslavia o in Congo; richiamano anche l'idea - ma non è una consolazione - che questa forma di violenza non è un'invenzione recente, così come non è riservata ai popoli esotici. La guerra genera morte, atrocità, carestia.

La tonalità dominante dei *Disastri* fin qui analizzati è quella di un grido indignato di fronte a questa ondata di violenza. Solo le prime sei incisioni (*Disastri* 2-7) mostrano dei combattimenti; nel seguito della raccolta Goya si dedica alla rappresentazione delle vittime, privilegiando gli attori passivi a quelli attivi. Almeno la metà delle incisioni è dedicata a costoro: vittime delle violenze sessuali o della carestia (*Disastri* 48-64), di torture o di condanne a morte, civili che fuggono la violenza dei combattimenti (*Disastri* 41-45) o che si danno al saccheggio: i vivi tolgono vestiti o calzature ai cadaveri, approvvigionandosi con poca spesa (*Disastri* 16, 24, 25, GW 1017, 1033, 1035).

Goya mostra un gran numero di cadaveri. L'ammasso di cadaveri nudi evoca in noi le immagini dei campi di concentramento (Zoran Mušič, scampato a Dachau, diceva di trovare soltanto in Goya un'immagine di ciò che aveva vissuto). *Disastri* 18 (GW 1020, [Figura 11](#)), una delle prime incisioni, ci mette di fronte a un semplice ammasso di cadaveri, contemplato da due testimoni, individui comuni e dunque disperati, uno dei quali potrebbe essere il pittore, osservatore affranto; l'odore pestilenziale dei corpi in decomposizione pervade l'immagine. *Disastri* 60 (GW 1094), incisione che si riferisce al periodo della carestia, non è molto diversa: una figura che ha l'aspetto di un fantasma si trova, smarrita, in mezzo ai cadaveri; la didascalia dice: «Nessuno a soccorrerli». Un'altra incisione, *Disastri* 12 (GW 1009), mostra un uomo che vomita vedendo la massa di corpi mutilati in putrefazione; la didascalia formula un epitaffio disperato: «È per questo che siete nati». La didascalia di *Disastri* 18 si limita a dire: «Seppellirli e tacere», ma questa semplicità è eloquente di fronte alle vittime, in quanto i discorsi sono fuori luogo. Quali argomenti, invocando le giuste cause o la necessità di vendicare l'affronto subito, potrebbero legittimare una simile ecatombe?



Figura 14. «Nemmeno», *Disastri* 10.



Figura 15. «Madre sfortunata!», *Disastri* 50.

Alle vittime dirette della guerra si aggiungono quelle della carestia all'interno della popolazione civile, provocata dall'assedio di Madrid - un disastro che ha avuto come conseguenze la riduzione alla mendicizia, gli stupri, le stragi di

massa. Una delle immagini più commoventi mostra soltanto un corpo morto, quello di una giovane donna portata da tre uomini (*Disastri 50*, GW 1074, [Figura 15](#)), ma è seguita a poca distanza da una ragazzina che tenta di asciugarsi le lacrime: è la disperazione allo stato puro, sottolineata ulteriormente dal grigiore uniforme che pervade l'incisione.

Altre immagini dei *Disastri* (è il tema più frequentemente trattato nella raccolta) mostrano scene di esecuzione individuale o di massa con i mezzi più vari, dove l'immaginazione umana sembra incontenibile; o ancora, l'accanimento sui cadaveri dei nemici. *Disastri 33* (GW 1048) rappresenta due soldati francesi che segano a metà un cadavere nudo. *Disastri 39* (GW 1055), ironicamente intitolato «Che impresa! Con morti!», presenta numerosi cadaveri tagliati a pezzi, come sul banco del macellaio. Oggi si pensa che quei cadaveri appartenessero a spagnoli giustiziati da altri spagnoli in quanto «traditori», in quanto sulla stampa dell'epoca che Goya poteva leggere era descritto un gran numero di casi simili di mutilazione e di squartamento. Ecco il testo di un giudizio pronunciato contro due «traditori» da un «tribunale popolare» a Tarragona, il 9 luglio 1809: «Che siano condannati alla forca e i loro cadaveri, dopo essere stati trascinati, siano decapitati e la loro mano destra mozzata e che le teste e le mani siano collocate alle porte della città, perché siano sotto gli occhi di tutti, in modo che servano da esempio agli altri spagnoli scellerati». ³¹ In compenso, in *Disastri 37* (GW 1052), l'uomo nudo, impalato vivo, è vittima dei soldati napoleonici che si vedono dietro di lui. Spogliate, le vittime non appartengono più a uno schieramento particolare, le giustificazioni fornite per i massacri svaniscono. Tutte queste scene potrebbero essere raggruppate sotto la didascalia che accompagna *Disastri 26* (GW 1037) e che sarà ripresa altrove: «Non si può vedere un cosa simile»; eppure, è proprio ciò che Goya ci costringe a fare.

Marina Cvetaeva descriverà con parole simili le vittime della terribile guerra civile che nel 1919 in Russia vedrà opposti i «rossi» ai «bianchi»

Era bianco – è rosso:
il sangue l'ha imporporato.
Era rosso – è bianco:
la morte l'ha imbiancato. ³²

Uno degli elementi più opprimenti di queste immagini non è tanto la violenza degli atti, ma l'indifferenza, addirittura la calma con cui continuano ad agire i protagonisti. A questo riguardo *Disastri 36* ([Figura 16](#)) è esemplare: non è tanto l'impiccato in primo piano a impressionarci, né gli altri cadaveri che si scorgono dietro di lui, quanto l'atteggiamento pacato, tranquillo, quasi meditabondo del soldato francese che ha vigilato sull'esecuzione. Allo spettatore di oggi la scena

richiama le famose fotografie uscite dalla prigione di Abu Ghraib in Iraq: più ancora dei corpi nudi ammucchiati, torturati con scariche elettriche, o terrorizzati di fronte ai cani, a turbare era il sorriso sulle labbra di quelle ragazze e di quei ragazzi americani, ben nutriti e in buona salute, per i quali torturare i prigionieri apparentemente non poneva alcun problema. L'incisione di Goya reca la didascalia «Neanche qui», che rimanda a quella dell'incisione precedente, che dice, tornando su un motivo già presente, «Non si può sapere il perché».

Lungi dall'incarnare il *pathos* patriottico, Goya si sforza di mostrare che la guerra è un «mezzo» che pesa più di qualunque «fine». All'inizio quelli che la scatenano hanno indubbiamente delle ragioni per agire che ai loro occhi appaiono legittime, degli obiettivi che ritengono necessario conseguire. Ma l'esperienza stessa della guerra è così profonda che fa dimenticare tutto ciò che essa non è, trascinando nel vortice le decisioni antecedenti e le giustificazioni date in nome degli effetti scontati. Ciò che conta in un atto di guerra è che si combatte la guerra, non il motivo per cui lo si fa, né il beneficio che ci si attende. La violenza degli atti neutralizza l'ideologia in nome della quale vengono compiuti.



Figura 16. «Neanche qui», *Disastri* 36.

Le immagini di Goya sono di un'estrema brutalità. I pochi paralleli che vengono in mente permettono soprattutto di

cogliere meglio la loro originalità. *Miserie e disgrazie della guerra* di Jacques Callot, risalenti al 1633, registra numerosi massacri compiuti durante la guerra dei Trent'anni, ma non possiede né l'ambizione né la forza delle immagini di Goya: queste incisioni di piccolo formato, prive di ogni giudizio morale, offrono una visione distaccata degli atti compiuti, non ci vengono forniti né dettagli, né volti, né sentimenti. Le immagini dei *Grands voyages*, incise da Theodor de Bry e dai suoi collaboratori e pubblicate a partire dalla fine del XVI secolo, rappresentano sovente le atrocità commesse dagli spagnoli durante la conquista dell'America; tuttavia, si tratta di violenze inflitte a «selvaggi», non - come nel caso di Goya - a compatrioti.

Ritornano in mente anche le immagini che illustravano la vita dei martiri cristiani o quella di Cristo: i corpi mutilati e smembrati erano rappresentati sfruttando un contesto religioso o mitologico. I *Disastri della guerra* testimoniano di una grande familiarità con la tradizione della pittura cristiana. Ma se in essa la sofferenza delle vittime è considerata come la dimostrazione della forza della fede e la conferma della grandezza di Dio, nelle opere di Goya è vana, del tutto priva di giustificazione. Questi disastri non rimandano a un ordine superiore, ma alla sua assenza; non sono paragonabili a sacrifici purificatori (supponendo che esistano), ma a massacri che chiamano altri massacri. La guerra e la catena di atrocità che ne conseguono non possono più servire nobili scopi; rivelano semplicemente la violenza di cui sono capaci gli uomini (e talvolta le donne). È del tutto inutile cercare chi ha cominciato, chi difende ideali superiori, chi mira a uno scopo più sacro dell'altro: nella violenza i nemici, convinti di essere diversi in tutto, in realtà si assomigliano. La didascalia di *Disastri 2*, come abbiamo visto, stabiliva che si uccide con o senza motivo, indifferentemente - il che significa, in buona sostanza, *senza*. Ma assenza di ragione non significa assenza di causa, ecco per quale motivo Goya dipinge queste immagini in cui si sforza di esplorare il volto cupo dell'essere umano.

È questo l'amaro calice che l'autore dei *Disastri*, raffigurato nella prima immagine del volume come un Cristo moderno, ha accettato a malincuore di bere fino in fondo. Egli non suggerisce che morirà anche lui in croce; il suo doloroso destino consiste nel fatto che ha ottenuto in anticipo la rivelazione degli orrori a venire, che li ha visti compiersi intorno a sé e che si è sentito incaricato di una missione: mostrare agli uomini il male di cui sono capaci. Il suo compito è tanto più gravoso in quanto, contrariamente al suo lontano modello, Goya non indica affatto di credere a una qualunque salvezza, alla risurrezione futura dei corpi o all'immortalità dell'anima. La morte, di cui mostra le forme, sembra definitiva e il pittore non offre alcuna consolazione.

Il racconto di guerra è palpitante, ricrea un luogo in cui si dà prova di coraggio, forza, solidarietà; ma la guerra stessa - e sono i suoi effetti che Goya ha l'ambizione di mostrare attraverso le proprie immagini - causa la perdita di significato delle azioni umane concepite in tempo di pace. Forse per la prima volta nella storia della pittura, la guerra è spogliata di ogni splendore, di ogni seduzione: è la rappresentazione di un massacro immondo, non di uno spettacolo eroico. In Goya non è presente la minima tentazione estetizzante: questi corpi mutilati, queste donne violentate, questi impiccati non sono belli. Si andrebbe davvero contro le intenzioni di Goya se, vedendo queste incisioni, ci si accontentasse di ammirarne la perfezione grafica. La reazione che egli si augura di suscitare è piuttosto l'orrore della guerra. Egli spoglia le proprie immagini di ogni funzione che non sia quella di designazione; si astiene dal trarre delle lezioni a uso degli spettatori, così come mette in secondo piano le proprie reazioni. Evita di drammatizzare ciò che mostra, al posto suo se n'è incaricato il mondo; non fa vedere buoni sentimenti. L'incisione che ha come didascalia «Carità» (*Disastri* 27, GW 1038) è eloquente al riguardo: questa virtù cristiana cardinale, molto prosaicamente, consiste qui nello spingere in una fossa i corpi nudi dei massacrati. Goya ha il solo obiettivo di mostrare la verità della guerra, la violenza umana che in essa si manifesta, l'annullamento di tutti i valori che caratterizzano gli scambi in tempo di pace.

Lo spazio stesso sembra sconvolto, gli alberi raffigurati qua e là sono anch'essi mozzati, non si distingue più in modo netto il cielo dalla terra. A questo proposito, l'incisione più impressionante è *Disastri* 30 (GW 1044, [Figura 17](#)), che reca la didascalia «Le devastazioni della guerra», titolo a cui si sono ispirati i primi editori della serie: i cadaveri di uomini e donne fatti a pezzi assomigliano di nuovo a cosmonauti che fluttuano in assenza di gravità; in questo movimento sono raggiunti da una poltrona e da molti altri oggetti. È l'effetto di una palla di cannone abbattutasi sulla casa? L'immagine del caos che ne risulta non ha alcunché da invidiare a *Guernica* di Picasso e costituisce un emblema indimenticabile della distruzione della guerra. Non sono soltanto gli esseri umani a subire il massacro, ma anche lo spazio nel quale sono vissuti - e nel quale vivono sia il pittore sia gli spettatori delle sue immagini. La perdita di punti di riferimento materiali è come la conseguenza della scomparsa di ogni punto di riferimento morale. Le immagini che Goya ha disegnato e inciso costituiscono una serie senza precedenti, sia per il dettaglio di ciò che è mostrato sia per la qualità del tratto.



Figura 17. «Le devastazioni della guerra», *Disastri* 30.



Figura 18. *Sarà la stessa cosa.*

Alcuni disegni di quegli stessi anni confermano questa

impressione. Uno di essi probabilmente è stato realizzato in vista di *Disastri 21*, «Sarà la stessa cosa», ma l'incisione finale è piuttosto diversa. Nel disegno (GW 1028, [Figura 18](#)), al quale il lavis di seppia attribuisce una forza espressiva immediata, si è messi di fronte a un combattimento in cui morti e vivi si assomigliano ed è impossibile sapere a quale schieramento appartenga ogni combattente. I gesti sono eloquenti, i volti silenziosi, il cielo è nero, la terra bianca. O ancora GW 1148, altra seppia nera, in cui il combattimento è nella fase terminale: uno dei combattenti è a terra, la sua angoscia è racchiusa nel gesto della mano sinistra e nell'espressione del viso; l'altro si appresta a massacrarlo - ma forse soccomberà prima sotto i colpi di un terzo assalitore? Ancora una volta, i mezzi utilizzati servono in maniera mirabile lo scopo del pittore, l'impressione di rapidità della pennellata imita la furia dei combattenti; la compenetrazione delle forme e il gioco di bianco e nero permettono di immortalare il caos e la violenza della guerra.

Perché Goya ha realizzato i *Disastri della guerra*? L'impressione è che la risposta alla domanda sia semplice: non poteva fare altrimenti. Aver vissuto e osservato questa esperienza ha fatto di lui un testimone prezioso. Un po' come i sopravvissuti dei campi di concentramento, che ritornando si sentono incaricati di una missione - raccontare ciò che hanno appreso perché l'umanità sappia di che cosa è capace -, Goya ha sentito il bisogno di lanciare un grido d'angoscia. È la sua maniera di restare solidale con tutte le vittime, di mostrare inoltre che non si è costretti a uccidere per rispondere alle uccisioni. Egli rinuncerà a pubblicare queste immagini, ma ciò non muta la decisione di realizzarle e conservarle. Forse immagina che, inevitabilmente, verrà un giorno in cui raggiungeranno i loro destinatari (sarebbe accaduto trentacinque anni dopo la sua morte). Come la bottiglia lanciata in mare e contenente un messaggio prezioso, il suo rapporto sulla guerra alla fine è giunto a riva, dove è stato trovato e decifrato dai nuovi abitanti.

11. UCCISIONI, STUPRI, BRIGANTI, SOLDATI

L'inventario dei beni posseduti da Goya alla morte di sua moglie, avvenuta nel 1812, permette di farsi un'idea approssimativa dei quadri che negli anni precedenti aveva dipinto. Di questi, un certo numero sembra essere in rapporto con gli avvenimenti in corso (nel catalogo ai numeri GW 914-946); alcuni costituiscono nell'inventario un gruppo designato come «12 orrori della guerra». Non conosciamo però la data della loro esecuzione ed è possibile che molti di essi siano anteriori alla «guerra sanguinosa» iniziata nel 1808. Goya può prendere ispirazione da ciò che osserva o di cui sente parlare, ma anche da ciò che definisce «tristi presentimenti», le sue preoccupazioni sulle «conseguenze fatali» di una natura umana violenta. I suoi quadri, come abbiamo visto, non sono lo specchio degli avvenimenti del momento, ma il risultato delle riflessioni che hanno suscitato in lui.

Alcuni sono rimasti nell'atelier del pittore, altri sono stati venduti a dei collezionisti, ma tutti sono stati dipinti di sua iniziativa e non sono il risultato di un incarico; appartengono al versante personale, privato, intimo di questo pittore dalla doppia vita quale è divenuto Goya. Come nelle incisioni, piuttosto che combattenti eroici, egli mostra le vittime impotenti della violenza generalizzata, che assuma o meno il volto della guerra. Dal 1793 egli cerca di rivelare la verità del mondo che abita, dedicandosi alla rappresentazione degli individui che vivono ai margini, criminali, prigionieri o pazzi (Illustrazioni 4, 5, 6). Si riconoscono i prigionieri in molti di questi nuovi quadri, per esempio quello che rappresenta un piccolo gruppo di persone prese dallo sconforto mentre seguono un uomo che ha mani e piedi legati (GW 933), o quello di una donna che attende in cella la propria esecuzione (GW 915). Si ritrova una volta simile a quella delle prigionie, illuminata da una finestra sullo sfondo, in un quadro di cui si identificano i personaggi come degli appestati, rinchiusi in un manicomio (GW 919, [Illustrazione 10](#)). I loro atteggiamenti e quelli dei detenuti tradiscono la disperazione: non lasceranno mai questi luoghi. Qui, i morenti si confondono con i cadaveri.

Altre scene rimandano più direttamente ancora ai temi dei *Disastri*. La guerra civile non solamente ha causato vittime tra i belligeranti; ha avuto come effetto la sospensione di ogni ordine sociale, l'abolizione delle regole della vita comune: la forza bruta si è sostituita alla legge. Sono ormai anni, tuttavia, che la Spagna è in preda alle bande che sfuggono a ogni controllo

(siamo ancora nel mondo del *Manoscritto trovato a Saragozza*). Goya ha lasciato numerose serie di dipinti di piccolo formato che raccontano le diverse fasi dei violenti scontri che ne derivano. Una di esse prende spunto da un incidente che all'epoca (nel 1806) aveva destato clamore: un bandito è disarmato e arrestato dalla propria vittima, un religioso; sei quadri (GW 864-869) ripercorrono l'avvenimento sotto forma di fumetto. Un'altra serie di tre quadri, forse anteriore, racconta la disavventura di un gruppo di viaggiatori bloccato dai briganti, tema già affrontato da Goya a più riprese, per esempio nell'*Assalto alla diligenza* ([Illustrazione 4](#)). Questa volta l'aggressione è particolarmente brutale e le sue conseguenze sono mostrate con crudezza. Il primo quadro della serie (GW 918, [Illustrazione 11](#)) rappresenta l'esecuzione degli uomini: uno di essi è già a terra, supplichevole; l'altro, con gli occhi bendati, prega. I briganti non sembrano in alcun modo toccati da queste suppliche, tanto meno dall'intervento di una donna che cerca di intenerirli; negli istanti successivi saranno le armi a parlare.

La scena seguente (GW 916, [Illustrazione 12](#)) è situata all'interno di una specie di grotta, presumibilmente riparo dei banditi. Essendo stati eliminati gli uomini, adesso tocca alle donne subire il proprio destino. Uno dei briganti sta per violentarne una, completamente nuda; un secondo toglie gli ultimi abiti a un'altra. Un terzo bandito sta di guardia, in attesa del proprio turno. La donna che occupa il centro del quadro è posta di fronte allo spettatore, che viene così coinvolto all'interno dell'immagine come un attore. Infine, il terzo quadro (GW 917, [Illustrazione 13](#)) mostra l'ultimo atto di questa successione sinistra: uno dei banditi, riverso sulla donna nuda che ha appena violentato, finisce di pugnalarla, il sangue di lei ormai sgorga copioso. È un trittico memorabile non solo per la precisione nella resa dei corpi e la violenza degli atti rappresentati, ma anche per i frammenti dell'ambiente naturale circostante, in grado di evocare il caos che precede o circonda qualunque ordine, forse anche l'interno del corpo umano. Dominano i colori cupi, con poche pennellate chiare: un abito, i resti di un fuoco, il sangue rosso vivo. Al posto della visione panoramica che si aveva nel precedente *Assalto alla diligenza*, qui vi sono tre grandi piani, che aumentano ulteriormente l'impatto emozionale delle immagini.

Altri due quadri (la cui autenticità è spesso contestata) rappresentano episodi simili, senza che sia dato sapere in quale ordine debbano essere visti. Due donne seminude sono violentate e trascinate da uomini armati, un bambino che urla tenta invano di trattenere una di esse (GW 931). Un altro bambino cerca di impedire che gli uomini violentino sua madre, distesa a terra seminuda; cadaveri femminili nudi sono appesi per i piedi nei boschi vicini, annunciando la sorte che toccherà

alla prossima vittima (GW 930, [Illustrazione 14](#)). Queste scene corrispondono ad alcune incisioni, come *Disastri 11*. Goya non ha assistito a questi atti di brigantaggio né a questi stupri, probabilmente non è mai entrato nelle prigioni e nelle celle. È venuto a sapere dell'esistenza di questi avvenimenti e da qui la sua immaginazione si è incaricata di fornire i contorni esatti delle immagini.

In questo insieme le scene di guerra non sono particolarmente sottolineate. *Il monaco impiccato* (GW 932) rappresenta quattro personaggi: mentre un soldato è sul punto di deporre il cadavere ormai rigido di un monaco, due donne accorrono urlando. *Scena di guerra* (GW 948), che fa parte di un insieme di quadri visibili a Buenos Aires e la cui attribuzione alle opere di Goya talvolta è messa in dubbio, è uno dei rari esempi d'immagine di battaglia. I due gruppi di combattenti si trovano così vicini tra loro che i rispettivi fucili non possono mancare il bersaglio. Si fronteggiano due schieramenti di tiratori, come in un'immagine allo specchio: a destra, i tiratori sono allineati, paragonabili ai soldati presenti nel quadro *Il 3 maggio 1808* (GW 984), con la differenza che a sinistra, al posto delle vittime impotenti, si trovano altri soldati; i due gruppi, fratelli nemici, fanno fuoco nel medesimo istante. Davanti a questi due schieramenti si trovano alcune persone che non prendono parte al combattimento, ma ne rimangono coinvolte. Una donna spalanca le braccia con un atteggiamento che richiama alla memoria la vittima con le braccia a croce nel *3 maggio*, ma qui un bambino si aggrappa alla sua veste. Una seconda donna è stesa morta ai suoi piedi. Una terza è inginocchiata, con le mani giunte in atteggiamento supplice; di fronte a lei, un uomo a sua volta inginocchiato sta per essere colpito da un soldato. Una figura misteriosa rimane dietro i combattenti voltando loro le spalle, con le braccia in alto come se fossero ali. Priva di colori, dai contorni incerti, questa figura sembra incarnare un essere soprannaturale, uno spirito che, disperato, distoglie gli occhi dal massacro che si sta compiendo a due passi da lui.

Un'altra scena (GW 921, [Illustrazione 15](#)) mostra un accampamento militare, gli assalitori (dei briganti?) stanno per aprire il fuoco su un gruppo di soldati, a terra i cadaveri si confondono con i corpi dei feriti, viene trasportato un uomo che respira appena; una donna che doveva essere in compagnia dei soldati tenta di fuggire, a piedi nudi, portando in braccio un neonato urlante. In questo quadro si trovano elementi presenti in numerose altre incisioni dei *Disastri della guerra*: lo schieramento di fucili sulla destra, che apriranno il fuoco da un momento all'altro, come in *Disastri 26*; il fuoco che i civili fuggono, prestandosi soccorso vicendevolmente, come in *Disastri 41*; o quegli abitanti dei paesi che si salvano precipitosamente, anche in questo caso con una madre e il proprio figlio in primo piano (*Disastri 44*). Il volto della donna

nel quadro, peraltro ridotto a pochi semplici tratti, è uno dei più indimenticabili che Goya abbia mai dipinto: sono bastate tre pennellate. I segni del terrore si imprimevano per sempre nella nostra memoria, un po' come, molto più recentemente, nella celebre fotografia di Nick Ut in cui è ritratta una bambina vietnamita di nove anni, che fugge nuda dal proprio villaggio bombardato con il napalm. Gli storici di oggi identificano i protagonisti di questi quadri ora come dei briganti, ora come dei soldati; indubbiamente Goya non fa grande differenza tra banditi di professione e militari che vagano per il paese: sono sempre uomini armati che impongono senza mezzi termini la propria volontà agli altri; ovunque le loro vittime sono civili, donne, bambini. Si noterà che nelle scene di stupro, sarà così anche altrove. Goya non rappresenta gli organi genitali dell'uomo (o della donna): è il gesto a interessare, più che l'anatomia.

Una serie di quattro quadri, anch'essi del primo decennio del XIX secolo, mostra una tipologia tutta diversa di violenze, quella dei «selvaggi» d'America. Goya forse si è ricordato di alcuni racconti di massacri compiuti nel continente americano dagli amerindi (a quei tempi considerati antropofagi), il che gli permette d'introdurre il motivo del cannibalismo. Ma, a dire il vero, non ne ha bisogno: in Spagna si scatena la barbarie, che egli sa come possa celarsi dentro ciascuno di noi. È questo che indicano i tratti europei di questi selvaggi nudi, rappresentati mentre tagliano la testa di una donna, anch'essa nuda (GW 924); squartare allegramente due cadaveri, uno dei quali impiccato, l'altro gettato a terra (GW 922); o ancora brandire la testa e la mano che un uomo ha appena tagliato, mentre numerose donne assistono alla scena con tutta calma (GW 923, [Illustrazione 16](#)). Come non pensare alle incisioni dei *Disastri* che mostravano i cadaveri nudi fatti a pezzi (per esempio *Disastri* 39)? La posizione delle gambe dell'uomo, nell'ultimo quadro, richiama anche la postura delle streghe (*Capriccio* 65, [Figura 8](#)): come gli altri gesti di questi cannibali esotici, essa è il frutto dell'immaginazione di Goya piuttosto che dell'osservazione. Queste scene di brigantaggio, di guerra o di cannibalismo, non hanno alcunché di aneddótico, Goya non cerca di stigmatizzare un particolare comportamento deplorabile, sia tra i «selvaggi» sia tra i «civilizzati». Attraverso le sue declinazioni, egli mostra la violenza stessa, radicata in tutte le comunità umane e in attesa soltanto delle circostanze più opportune per manifestarsi.

Goya non si limita a raffigurare scene di un'estrema violenza; in questi quadri è lui che violenta le convenzioni pittoriche. Le sue pennellate sono energiche e vanno oltre i contorni delle figure. La sua tavolozza è molto limitata, tendente alla monocromia, una mescolanza fangosa di giallo, marrone e verde scuro, annegata nel nero. Senza soluzione di continuità si passa

dal suolo agli accumuli di pietre, dalle masse d'alberi al cielo. A dire il vero, è un cielo che non può dirsi tale. Ciò che emerge dall'oscurità sono rocce immense, alberi fantastici, terreni incolti: non si può riconoscere alcun paesaggio familiare, la natura qui è soltanto un prolungamento affettivo della violenza umana e deprime come i locali a volta delle prigioni e degli ospedali. Le figure dei soldati-banditi in qualche caso sono verosimili, in altri i loro profili diventano sfocati e assomigliano a dei fantasmi; si colgono le loro espressioni, ma i volti non sono individualizzati. A quanto pare, l'abolizione delle leggi morali ha nuovamente comportato l'annullamento delle leggi fisiche.

Un quadro più enigmatico del medesimo periodo, la cui attribuzione a Goya oggi è contestata, rappresenta la guerra in maniera allegorica: si tratta del *Gigante* (o *Il colosso*, GW 946). In basso si vedono allo sbando uomini e donne, vacche e cavalli, apparentemente spaventati dal gigante che si erge sopra di loro. Ma che cosa rappresenta? Certo non il popolo spagnolo, perché i personaggi del quadro, terrorizzati da quest'apparizione, tentano di darsi alla fuga. Nemmeno Napoleone: i soldati francesi che Goya mostra in altre opere non hanno nulla di soprannaturale. Non sarà lo spirito della guerra, presente sia nell'occupante straniero sia negli insorti spagnoli, un Marte assetato di sangue, parente del Saturno che divora i propri figli? Goya (o un pittore della sua cerchia) non ha lasciato indizi per decifrare il quadro. Un'incisione (GW 985) mostra un colosso simile, seduto sotto una luna crescente. Anche se appare più pacificato, non è comunque molto rassicurante: nulla di buono può venire da quest'essere smisuratamente forte, capace di svelare la violenza nascosta nel cuore degli uomini.

L'insieme di queste immagini - quadri, incisioni, disegni - che rappresentano gli orrori della guerra si allontana nuovamente dall'interpretazione convenzionale che si dà del pensiero illuminista. I *Capricci* trasformano la visione comunemente accettata dell'uomo, rivelando i suoi fantasmi e i suoi incubi, dimostrando che il suo essere non è dominato esclusivamente dalla ragione e dalla volontà. Le immagini della guerra si spingono oltre: ci mostrano come in alcune circostanze i pacifici abitanti delle città e delle campagne possano trasformarsi in assassini e torturatori. Non bisogna comunque credere che i pensatori più lucidi dell'illuminismo non avessero sospettato alcunché di simile. Rousseau, contrariamente a quanto sostiene una diceria difficile da sconfiggere, è consapevole che la malvagità è insita negli uomini che vivono in società (non ne esistono altri), che essi sono generalmente animati da «un torbido desiderio di nuocersi reciprocamente».³³

In ogni modo è chiaro che le cose sono cambiate dall'epoca in cui Goya, eseguendo le committenze reali per gli arazzi, dipingeva un popolo frutto dell'immaginazione, composto da contadini e cittadini gioiosi, immerso ora in lavori compiuti

allegrement, ora in feste pacifiche; adesso sa che il popolo ha anche un'altra faccia, quella della plebaglia pronta a torturare i propri nemici, a linciare e a squartare i cadaveri. Gli occhi del pittore si sono aperti, non più soltanto sui desideri inconsci degli uomini, ma anche sugli atti di cui sono capaci. A differenza di un Sade, tuttavia, i cui scritti redigono voluttuosamente l'inventario dettagliato delle sofferenze che gli uomini sanno infliggersi reciprocamente, Goya non prova alcun piacere: si limita a rappresentare fedelmente gli abissi umani che ha intravisto e, se in lui provocano una qualche sensazione, si capisce che è piuttosto lo sconforto.

Goya non dimentica che i peggiori crimini sono commessi in nome di nobili valori: la difesa delle idee liberali o quella della patria e dell'identità tradizionale, o ancora di nostra madre chiesa e di Dio. I discorsi altisonanti, i programmi grandiosi non sono mai una garanzia contro la violenza e la distruzione, perché i mezzi utilizzati per portarli a termine annullano gli obiettivi iniziali. Peggio, la certezza sincera e appassionata di porsi al servizio del bene e di contribuire alla felicità dell'umanità fornisce ai suoi detentori una scusa perfetta (e generale) per giustificare tutti gli abusi a venire. Che peso possono avere pochi «danni collaterali» se paragonati alla salvezza portata a tutti? Come circa trecento anni prima aveva constatato Erasmo, l'adesione a un obiettivo altamente desiderabile fa dimenticare che i mezzi impiegati per conseguirlo ci allontanano continuamente da esso. Parlando del papa e dei cardinali, che si consideravano servitori zelanti della fede cristiana, Erasmo constatava: «Ora, come se non ci fosse più Cristo per difendere a modo proprio i suoi, trattano tutto col ferro. E pur essendo il *bellum* [...] così pestilenziale che porta seco la corruzione generale dei costumi, così ingiusta che i peggiori briganti la maneggiano meglio di tutti, così scellerata che non ha nulla a che fare con Cristo, [...] abbandonano tutto, per non far altro che guerre».³⁴

Goya dipinge i risultati catastrofici di questi nobili progetti - diffondere i principi dell'illuminismo, lottare per l'indipendenza, servire Dio - ed esprime una constatazione: la tentazione del bene è più pericolosa di quella del male. Il fatto di avere come obiettivo la libertà - della mente o del paese - non significa che non s'infliggano sofferenze e non si prenda parte ai crimini. Ecco per quale motivo Goya nelle proprie immagini assimila ai briganti e ai cannibali chi combatte per la libertà o per il bene. Anche sotto quest'aspetto, la sua lucidità assume ai nostri occhi una nota profetica.



Figura 19. *Perché era liberale?*

12. I DISASTRI DELLA PACE

Nel giugno del 1813 le truppe condotte da Wellington sconfiggono quelle di Giuseppe Bonaparte. Alcuni mesi dopo, Ferdinando rientra in Spagna per salire nuovamente al trono che aveva occupato per un breve periodo nel 1808. Nel frattempo Madrid respira un'atmosfera patriottica. Goya si affretta a ridare lustro alla città. Nel febbraio del 1814 rivolge una richiesta alla reggenza che detiene provvisoriamente il

potere in cui, dice il rapporto che la riassume, «manifesta il proprio ardente desiderio d'immortalare con l'uso del pennello le azioni o le scene più importanti o più eroiche della nostra gloriosa insurrezione contro il tiranno dell'Europa; e, richiamando l'attenzione sullo stato di assoluta indigenza in cui versa e la conseguente impossibilità in cui si trova di sostenere le spese di un lavoro tanto interessante, chiede al tesoro pubblico di offrirgli un certo contributo per la sua realizzazione». Come spesso accade, Goya mira a conseguire un duplice obiettivo. Innanzitutto vuole migliorare la propria situazione finanziaria. A dire il vero, parlando di «assoluta indigenza» sovrastima le proprie difficoltà finanziarie: l'inventario del 1812 dimostra il contrario. Bisogna però riconoscere che Goya si è sempre occupato attivamente ed efficacemente dei propri guadagni. In secondo luogo vuole darsi una reputazione da patriota impeccabile, forse proprio perché non lo è stato; perciò, chiede di svolgere un ruolo per lui inconsueto, quello di cantore delle gesta eroiche dei suoi compatrioti. Qui non è più l'autore dei *Disastri della guerra* a esprimersi, è il suo doppio, quello che giudica (come Montaigne) che non è poi un dramma «piegare le ginocchia» di fronte al potere assoluto.

La sua richiesta sarà accolta ed egli dipingerà due quadri relativi all'insurrezione, *Il 2 maggio 1808* (GW 982) e *Il 3 maggio 1808*. A dire il vero, non sono così aderenti allo spirito eroico quanto le parole di Goya lasciavano immaginare. Il primo mostra la plebaglia di Madrid mentre attacca i mamelucchi, mercenari di Napoleone, i quali, a cavallo, tentano di difendersi, anche se nei loro sguardi si legge la paura. Il viso degli assalitori spagnoli esprime invece una risolutezza irrevocabile: per vincere bisogna uccidere. A differenza delle classiche scene di battaglia, qui siamo immersi in un tafferuglio e con difficoltà comprendiamo a chi appartiene una determinata parte di corpo, ma questa mancanza di chiarezza traduce bene la confusione dello scontro stesso. Nelle due opere, Goya non esita a esagerare le proporzioni dei corpi, a raffigurarli in atteggiamenti impossibili, allo scopo di rafforzarne l'espressività.

Il secondo quadro, *Il 3 maggio 1808*, molto famoso, diventato una sorta di emblema nazionale spagnolo, mostra una condanna a morte. Qui, i favori del pittore vanno chiaramente alle vittime, ben distinte dagli esecutori; la sua composizione richiama alla memoria la *Fucilazione in un campo militare* ([Illustrazione 15](#)), ma anche numerose incisioni dei *Disastri*, con lo schieramento dei fucili a destra e le vittime a sinistra (per esempio *Disastri 2*, [Figura 12](#)). Gli uccisori qui sono francesi e non spagnoli. Forse anche quelli che uccidevano i soldati di Napoleone nel quadro *Il 2 maggio 1808* saranno fucilati dai francesi nel quadro *Il 3 maggio 1808*? Visti di spalle, i soldati non hanno né volto né

individualità, sono là soltanto per azionare i fucili: schierati in fila, faranno fuoco subito dopo. Di fronte, la vittima in posizione centrale risalta grazie alla camicia bianca e ai pantaloni gialli: come suggeriscono le sue braccia spalancate e le stigmate sulle palme delle mani, quest'uomo è un novello Cristo crocifisso. La propaganda cattolica dell'epoca, in effetti, presentava Napoleone come un anticristo. Fedele al pensiero che esprimevano le sue incisioni, Goya perpetua la gloriosa insurrezione senza ricorrere a un atto che ne illustra la forza, ma usando l'immagine di una strage collettiva. L'assimilazione della vittima a Cristo è notevole; bisogna dire che, nei pochi quadri di Goya dedicati alla vita di Gesù, il Figlio di Dio appare ridotto all'impotenza, ormai semplice vittima espiatoria: per esempio nel giardino del Getsemani (GW 1640), o al momento del suo arresto (GW 737). Tuttavia, la somiglianza dell'insorto spagnolo con Cristo non arriva a suggerire che otterrà la salvezza nel regno di Dio.

Se i gesti del cittadino Goya durante questo periodo non sono irreprensibili, ciò non gli ha impedito in alcun modo di dipingere, nel *3 maggio 1808*, un capolavoro che oggi parla a tutti e dice la verità di quegli avvenimenti e dei sentimenti che essi suscitano.

Ferdinando ritorna a Madrid nel maggio del 1814 e prende rapidamente alcune decisioni che indicano con quale spirito intenda regnare: abolisce la costituzione adottata nel 1812 dai liberali che avevano evitato l'occupazione francese e ristabilisce l'Inquisizione; il clero riacquista tutte le prerogative d'un tempo. Una parte della popolazione plaude al ritorno alle vecchie abitudini; i liberali vanno in esilio: almeno dodicimila famiglie, inclusa una buona parte della famiglia acquisita del figlio di Goya. Vengono insediate delle commissioni di epurazione, davanti alle quali ciascuno deve provare che è rimasto patriota durante il periodo dell'occupazione francese. Goya trova dei testimoni compiacenti, i quali certificano che è sempre stato fedele al monarca spagnolo e per questo motivo è stato costretto a vendere i gioielli di famiglia (due pietose menzogne). Contemporaneamente l'Inquisizione mette le mani sui quadri nascosti nello studio privato di Godoy e chiede a Goya di fornire spiegazioni sulla *Maya desnuda*; ma, avendo contatti in alto loco, l'artista riesce a far insabbiare il caso. Egli conserva così la propria posizione di pittore di corte e il relativo stipendio.

Se le ginocchia si piegano, lo spirito non vacilla. Durante questi stessi anni, Goya intraprende due cicli di disegni che rappresentano la sua reazione, non più ai «disastri della guerra», ma a ciò che si potrebbero definire i «disastri della pace»: non le violenze che si scatenano sui campi di battaglia, ma quelle che invadono la società spagnola. Per esempio, la tirannia esercitata sulla società civile dalla chiesa cattolica e dall'Inquisizione, le persecuzioni che colpiscono tutti quelli che

avevano scelto il partito opposto, la tortura, le condanne a morte. Uno di questi cicli, disegnato nel corso degli anni 1810-1813, comparirà nell'album C: sono le pagine che Goya ha numerato da 85 a 109 (GW 1321-1345), venticinque disegni in tutto. L'altro ciclo sarà disegnato e inciso negli anni 1816-1820 e formerà l'ultima parte della raccolta *Disastri della guerra* (le incisioni 65-78). Le immagini che compongono questi due cicli hanno tutte una didascalia e, ancora una volta, Goya valuterà con molta attenzione in quale ordine disporle, spostandole a più riprese.

Il ciclo presente nell'album C inizia con un attacco al potere religioso e più specificamente all'Inquisizione. In esso si vedono le sue vittime rivestite dei tipici elementi che connotano i colpevoli: una tunica di carta, sulla quale sono descritti i «crimini» che hanno portato alla condanna, e il cappello a cono, o *coroza*, che li rende riconoscibili da lontano. Le didascalie di questi disegni indicano le motivazioni addotte dalle sentenze: perché è nato altrove, perché ha portato con sé dei libri vietati, perché è ebreo, perché ha amato un'asina... Un'immagine allude alla condanna di Galileo. Per due di questi disegni Goya indica che ha assistito all'avvenimento rappresentato: una strega a cui è chiusa la bocca, accusata di aver creato dei topi (C 87, GW 1323), un mendicante storpio (C 90, GW 1326).

La presenza qui di questo tipo di menzione («L'ho vista a Saragozza», «Ho conosciuto questo storpio»), come talvolta accade anche nei *Disastri* («L'ho visto»), ha alimentato l'idea di un Goya giornalista che si aggira tra cadaveri ed esecuzioni pubbliche con il taccuino in mano, pronto ad annotare le impressioni del momento. È lecito chiedersi, invece, se la rarità di tali commenti non segnali che sono le uniche immagini corrispondenti a una scena cui Goya ha assistito e che sia questo aspetto eccezionale a giustificare la menzione. Non dimentichiamo che la maggior parte di queste immagini rappresenta non degli avvenimenti contemporanei che si svolgono nella patria del pittore, ma il male che l'uomo può causare all'uomo. All'epoca di Goya, anche nei peggiori momenti di reazione, l'Inquisizione non ha più il potere di istruire processi simili, ancor meno di praticare la tortura; si limita a condannare le idee e stigmatizzare gli individui che giudica pericolosi. Sembra che i dettagli concernenti le pratiche inquisitorie debbano più agli studi che un amico di Goya, Juan Antonio Llorente, dedica alla storia dell'Inquisizione, che a una qualunque pratica contemporanea (un po' come le ricerche di Moratín avevano ispirato in Goya le immagini di streghe). L'Inquisizione è utilizzata dal nostro pittore alla stregua di un emblema atemporale, quello di un controllo delle menti a cui si affianca una capacità d'infliggere ai corpi delle sevizie. Ecco perché la nostra incertezza riguardo alle date dei disegni – possono essere stati realizzati prima, durante o dopo la guerra

del 1808-1813 - non ha ulteriori conseguenze: in questi lunghi decenni Goya è sempre preoccupato da questi temi.

Le menzioni di autenticazione degli avvenimenti rappresentati sono rivelatrici in un'altra maniera ancora. Appaiono a margine dei disegni destinati a essere visti soltanto dal pittore stesso. A chi si rivolgono allora queste didascalie, dal momento che, per parte sua, Goya sa molto bene di aver visto tale donna e conosciuto tale uomo? Senza dubbio non al pubblico contemporaneo, ma a quello che Adam Smith, a metà del XVIII secolo, definiva «il presunto spettatore imparziale e bene informato»,³⁵ che abita lo spirito di ogni persona di buona volontà. Oltre che ai veri destinatari, talvolta del tutto assenti, il messaggio si rivolge anche a questa astrazione indispensabile. Goya non la nomina mai, eppure si sente che costituisce una tessera indispensabile del suo universo interiore: in qual modo, altrimenti, potrebbe continuare ad alimentare la parte segreta della propria opera, quella che i contemporanei ignorano? La grande cura che egli dedica alla sua preservazione è come un atto di fede nell'umanità, anche se Goya non si nasconde tutti i crimini che essa ha compiuto.

L'insieme successivo mostra dei prigionieri. Il soggetto interessa Goya fin dall'epoca dei *Capricci*, ma con il passare degli anni ha assunto una nuova attualità. I disegni rappresentano dei prigionieri di ambo i sessi, in piedi, seduti o distesi, legati per il collo, per le mani o per i piedi, in generale soli, come in C 103 (GW 1339). La finestra ha le sbarre, la porta è sprangata; si capisce che la didascalia dica: *Tanto vale morire*. Alcune didascalie segnalano i motivi della detenzione. Una giovane donna è legata a un palo con pesanti catene; la didascalia si chiede: *Perché era liberale?* (C 98, GW 1334, [Figura 19](#)); le donne, emancipate, s'interessano dunque di politica. Un'altra donna, in fondo a una buia cella, è stata gettata a terra dai propri torturatori. Il suo crimine? *Perché si era sposata con chi voleva lei* (C 93, GW 1329). Ben inteso, i pretesti per la punizione dovevano essere formulati in tutt'altro modo: perché minaccia l'ordine pubblico, perché trasgredisce le norme stabilite... Un disegno audace mostra un giovanotto avvolto in una coperta, in fondo alla propria cella, dove è incatenato al muro; una brocca d'acqua costituisce l'unico mobilio. Conosciamo il motivo della sua detenzione: *Perché non ha scritto per gli imbecilli* (C 96, GW 1332). Il suo crimine, dunque, è soltanto di natura ideologica, i suoi scritti si rivolgevano ai liberali piuttosto che ai reazionari; attraverso il suo esempio appare evidente la connivenza dei poteri religioso (quello che condanna) e civile (quello che imprigiona). L'Inquisizione non dispone di tribunali, non controlla la polizia, non allestisce dei roghi sui quali bruciare gli eretici, ma l'intero apparato della giustizia rimane sotto il suo controllo e dietro suo comando ordina incarcerazioni, torture, condanne capitali.

Si tende ad affermare che la prigione è disumana, eppure sono stati proprio gli uomini a inventarla e a servirsene ancora. Hanno escogitato anche di peggio: la tortura. La sua stigmatizzazione è un motivo ricorrente negli scritti degli «illuminati», che conoscono *Dei delitti e delle pene* di Beccaria; Jovellanos ha perfino scritto una commedia che verte su crimine e condanna. In Goya si passa senza soluzione di continuità dall'incarcerazione alla tortura, i prigionieri sono incatenati in posizioni così disagiati che non si può nutrire alcun dubbio: lo scopo della prigione non è impedire che possano nuocere, ma che soffrano. Alcune immagini vanno oltre e illustrano quanto siano ingegnosi gli uomini se desiderano infliggere dei dolori ai propri simili. Il disegno C 101 (GW 1337) ha come didascalia *Non si può guardare una cosa simile*; mostra un uomo tirato da due corde: una, annodata intorno alle caviglie, l'ha gettato con la testa in basso; l'altra gli blocca le mani. Un'altra immagine del medesimo album (C 108, GW 1344, [Figura 20](#)) illustra torture degne di Abu Ghraib: una puleggia tira delle corde legate alle mani e alle dita dei piedi del prigioniero, mentre un'altra corda, annodata a un'altra puleggia, è arrotolata intorno al suo collo; è lecito chiedersi se morirà per soffocamento o per un collasso degli organi interni. In un album di quello stesso periodo, detto F, realizzato interamente a seppia, si vede un'altra raffinata tortura: il torturatore fa girare una puleggia e il torturato è legato al capo opposto della corda, con le mani dietro la schiena. È il supplizio dello strappo (F 56, GW 1477).

Presumibilmente Goya non conosceva i quadri di Alessandro Magnasco, il pittore genovese che, nella prima metà del XVIII secolo, aveva rappresentato supplizi simili, anch'essi attribuiti all'Inquisizione; del resto, è poco probabile che abbia potuto assistere a scene come quelle. I suoi disegni mirano a raggiungere non la precisione storica nella resa delle tecniche, ma la verità delle esperienze umane. Il pensiero ritorna al *Manoscritto trovato a Saragozza* di Potocki, in cui un inquisitore minaccia così l'eroe del libro che si ostina a tacere: «Non dici nulla? [...] Ti faremo un po' male. Vedi queste due tavole: ci distenderemo sopra le tue gambe, le legheremo saldamente con una corda. Poi tra le gambe inseriremo questi cunei che vedi qui e li spingeremo a colpi di martello. All'inizio i tuoi piedi si gonfieranno, poi il sangue sgorgherà fuori dalle dita dei piedi e le unghie delle altre dita cadranno tutte. Successivamente ti scoppierà la pianta dei piedi e se ne vedrà uscire grasso mescolato a carni spappolate. [...] Non dici niente? E pensare che questo non è ancora nulla di speciale...».³⁶ Sono torture non più praticate all'epoca dei nostri autori, ma avvenute in passato; e ciò che è accaduto può sempre ripetersi.

I criminali in primo luogo vengono incarcerati, poi torturati e alla fine condannati a morte. I *Disastri* illustravano le molteplici

maniere di uccidere in tempo di guerra; una volta tornata la pace, i nemici non sono impiccati, né fucilati, né sventrati, né tagliati a pezzi: vengono uccisi con la garrota. Questa forma di esecuzione, all'epoca considerata come la più misericordiosa, aveva già richiamato l'attenzione di Goya prima del 1792, come testimonia la prima incisione che di lui sia stata conservata, rappresentante un uomo garrotato (GW 122); alcune incisioni nei *Disastri* (34 e 35, GW 1049 e 1050) mostrano che questa maniera di uccidere era messa in pratica anche in tempo di guerra.



Figura 20. *Che crudeltà!*

Un disegno dell'album C, che illustra questo supplizio (C 91, GW 1327, [Figura 21](#)), la cui didascalia dice *Molti sono finiti così*, non ci risparmia alcun dettaglio: si vede il condannato saldamente legato alla sedia, dietro di lui il carnefice che agisce con tutte le forze sul meccanismo del garrotamento, i giudici che osservano con calma l'esecuzione della sentenza e infine, dietro questi personaggi in primo piano, i numerosissimi spettatori, trasformati in folla anonima, radunatasi per assistere alla dimostrazione pubblica della violenza corporale inflitta a un uomo. «Non si può vedere una cosa simile» diceva Goya, formula che utilizza più volte, per esempio in *Disastri 26*, riguardo a un'esecuzione; tuttavia, per causa sua, non possiamo evitare di guardare. Come ammiratori delle sue immagini, siamo a nostra volta affascinati, ma le due reazioni non si confondono: la folla prende parte al movimento che si conclude con l'esecuzione, è venuta ad assistere al compimento del suo voto. Il generico spettatore è attirato a sua volta dallo spettacolo della violenza, ma, di fronte a una rappresentazione piuttosto che all'atto stesso, può cambiare posto e scoprire con stupore e terrore ciò che gli uomini sono capaci d'infliggere ai propri simili.

Nelle ultime incisioni dei *Disastri* il bersaglio principale è il potere civile e religioso, di cui ora è noto che forma una sola entità teologico-politica. Lo spirito delle immagini è diverso da quello presente nella prima parte della raccolta e qui si passa dalla compassione per le vittime alla satira degli oppressori. L'azione di questi detentori del potere mantiene il popolo - o è la plebaglia? - nell'ignoranza e nella stupidità. Sono molte le incisioni che richiamano lo spirito dei *Capricci*, mettendo in caricatura le forze oscurantiste, raffigurate con maschere grottesche o trasformate in animali minacciosi: pipistrelli, gatto, lupo, asino, uccello rapace. Le didascalie non lasciano dubbi quanto all'interpretazione che bisogna dare a queste immagini. «Contro il bene generale», dice una di esse: l'incisione mostra un uomo con ali da pipistrello, mentre scrive con cura su un gran quaderno (*Disastri 71*, GW 1116). «Inganni da imbonitori», annuncia un'altra, mostrando un dignitario della chiesa che ha la testa di un uccello rapace, è circondato da un asino, un lupo, un pappagallo e monaci con tratti scimmieschi (*Disastri 75*, GW 1124). Egli finge di pregare con devozione - ma la didascalia ci mette in guardia contro questa farsa.



Figura 21. *Molti sono finiti così.*

Le poche immagini che rappresentano scene di vita reale vanno nella stessa direzione. I fedeli prostrati davanti alle reliquie o alle decorazioni della chiesa lasciano sfuggire a Goya questa esclamazione: «Che strana devozione!» (*Disastri* 66 e 67, GW 1106 e 1108). Le donne che figurano al centro di *Disastri* 65 (GW 1104) sono minacciate tanto dai cani che le attaccano quanto dai soldati (?), occupati a stilare un inventario. *Disastri* 70 (GW 1114) mostra una fila di uomini - monaci, sacerdoti, nobili, borghesi - che assomigliano ai ciechi di Bruegel, legati

l'uno all'altro da un corda e spinti da un monaco, che s'infilano in un varco aperto nel mezzo di un paesaggio desolato. Potrebbe trattarsi di un gruppo di simpatizzanti del regime precedente, amici dei francesi o degli illuministi, ora diretti verso una prigione lontana? O sono invece i loro avversari che conducono nell'impasse il popolo di Spagna, sottomesso ai nuovi padroni? La didascalia si limita a metterci in guardia: «Non conoscono la strada». La salvezza non può venire da guide come queste. Ciò non autorizza a credere che il popolo sia poi tanto meglio: si sottomette docilmente ai potenti del momento. In un'altra incisione, *Disastri* 74 (GW 1122), che ha come didascalia «Ecco il peggio!», il lupo adorato dalla folla scrive su un grande foglio «Miserabile umanità, la colpa è tua», una formula che Goya per l'occasione ha ricavato dal poeta Casti, ma di cui non si può dire che se ne approprii: non è un semplice misantropo.

A metà di queste immagini appare anche quella in origine destinata da Goya alla conclusione dell'insieme, che mostra gli effetti della guerra e della carestia: si tratta di *Disastri* 69 (GW 1112, [Figura 22](#)). Il fatto che oggi sia inclusa tra le incisioni dedicate ai misfatti della pace ne amplia ulteriormente la portata. Questa incisione rappresenta un morto accompagnato da minacciose maschere fantomatiche e dalla bilancia della giustizia. Nella mano sinistra il morto ha una corona di paglia, con la destra – malgrado il suo stato di decomposizione – è riuscito a tracciare su una tavoletta la parola *Nada* (nulla), che Goya conferma nella didascalia: «Nulla. Lo ha detto».



Figura 22. «Nulla. L'ha detto», *Disastri* 69.

Il primo biografo di Goya, Laurent Matheron, riferisce su di lui un aneddoto che deriverebbe da Antonio Brugada e riporterebbe fedelmente le parole del vecchio pittore. Un prelado, dopo aver visto questa incisione, si sarebbe congratulato con l'autore per avere disegnato una bella vanità. Goya avrebbe replicato: «Il mio spettro intende dire che ha compiuto l'estremo viaggio e laggiù non ha trovato alcunché».37 Non vi sarà alcuna consolazione, alcuna saggezza capace di attenuare la nostra reazione di fronte alla morte, l'armonia divina è scomparsa senza lasciare tracce, gli onori umani non durano, la giustizia è impotente. Quest'ultimo giudizio non distingue i giusti dai peccatori, perché constata che dopo la morte tutto svanisce. Il messaggio d'oltretomba conferma il nulla rivelato dagli orrori della guerra.

Nell'esemplare di prove dei *Disastri* consegnato all'amico Ceán Bermúdez, Goya ha rappresentato alla fine tre immagini di prigionieri, tutte con didascalie eloquenti, che pongono l'accento sulla violenza del castigo piuttosto che su quella del crimine da punire: *La detenzione è barbara tanto quanto il crimine* (GW 986), *Si può mettere al sicuro un prigioniero anche senza bisogno di torturarlo* (GW 988) e ancora *Non lo si metta subito a morte, se è colpevole!* (GW 990).



Figura 23. «Che follia!», *Disastri* 68.

L'inserimento di queste tre immagini nella raccolta dei *Disastri*, immediatamente dopo quattordici satire anticlericali,

conferma il cambiamento di passo dell'intera raccolta. I disegni satirici e allegorici che concludono i *Disastri* denunciano non più la guerra, ma ciò che ne è derivato, la tirannia degli uomini di stato e di chiesa che governano la Spagna. Così facendo, Goya postula una continuità tra tempo di guerra e tempo di pace; il suo interesse si sofferma sulle «conseguenze fatali» dell'invasione, incluse le azioni del potere statale legalmente instaurato. Una volta che si è manifestata apertamente nella vita pubblica di un paese, la violenza perdura e produce delle repliche non meno assordanti dell'esplosione iniziale. La controrivoluzione non è meno sanguinosa della rivoluzione, il controterrorismo del terrorismo, la repressione non è meno crudele del crimine che essa intende punire. Il potere è passato di mano, ma la brutalità degli atti persiste: la condotta degli uomini non sembra dipendere dalle convinzioni che li animano, infatti i due partiti sono divorati dal medesimo furore. S'ispirano tutti al bene, eppure promuovono il male. La tortura e le condanne capitali non trovano spiegazione soltanto nelle circostanze eccezionali della guerra, hanno radici più profonde. Il tema generale di questo insieme di incisioni diventa il lato oscuro della specie umana, che dà vita a comportamenti simili in ogni circostanza.

Disegni e incisioni come questi, che rappresentano le diverse forme di violenza, non colpiscono soltanto per il tema affrontato; in essi l'arte di Goya tocca nuovi vertici. L'economia e la potenza del suo tratto sono impressionanti. Nei *Capricci* e nei disegni preparatori Goya prestava attenzione ai dettagli; all'epoca dei *Disastri* le scene sono semplificate, i personaggi sono visti sempre più da vicino; i loro tratti esprimono solamente uno stato, un atteggiamento, un sentimento - ma con maggiore forza. I principi stessi della rappresentazione sono cambiati. In precedenza pittori e spettatori condividevano una medesima concezione dello spazio, che permetteva loro di comunicare con successo; nello stesso tempo, le frontiere tra osservazione e invenzione, tra reale e immaginario erano ben tracciate. Nelle incisioni dei *Disastri* e nei disegni di quello stesso periodo Goya abbandona progressivamente ogni preoccupazione di questa natura.

Un'immagine come *Disastri 68* (GW 1110, [Figura 23](#)) con la didascalia «Che follia!» non ci permette di sapere se siamo nella testa di Goya o nella Spagna in balia di forze oscure. Il disegno preparatorio (GW 1111) era molto più semplice. Mostrava il medesimo monaco accovacciato, apparentemente nell'atto di defecare, mentre alla sua destra si trovava un vaso da notte e alcuni altri monaci l'osservavano senza muoversi. La «follia» evocata altro non era che la stupidità e la volgarità del monaco. Il disegno illustrava una visione satirica del clero. L'incisione, invece, è diversa: accanto a un monaco e al suo vaso da notte ora sivedono, da un lato una pila di maschere, dall'altro un

insieme di oggetti caratteristici di cerimonie religiose - un manichino, alcuni quadri, una stampella, degli abiti. Dietro di lui altri personaggi (una processione di monaci?) appaiono come se fossero dei fantasmi. Dove siamo, che cosa succede, chi è il soggetto di questa follia?

Da tale indecisione deriva la capacità che hanno queste immagini di interrogarci, a due secoli di distanza. Se fossero puramente satiriche, la loro pertinenza sarebbe svanita con la scomparsa dell'oggetto, in questo caso il clero ignorante e ipocrita, e del resto il loro valore morale sarebbe nullo: è così facile mettere all'indice gli altri, assumendosi il ruolo di chi è dalla parte della ragione. L'attualità di Goya deriva dal fatto che - a sua insaputa o meno - le immagini che ha realizzato rivelano al tempo stesso il suo stato d'animo; grazie alla loro veridicità, siamo in grado di interrogarci su noi stessi.



Figura 24. *Ammesso che la gioia duri.*

13. SPERANZE E AVVERTIMENTI

Il regime insediatosi in Spagna a partire dal 1814 è inflessibile, ma non riesce a debellare completamente l'opposizione. La storia di questo paese agli inizi del XIX secolo può essere schematicamente descritta come un conflitto

ininterrotto tra forze conservatrici, sostenute dalla chiesa cattolica e dall'Inquisizione, e forze liberali, più o meno ispirate alle idee dell'illuminismo, che si trovano al centro della scena politica sotto Carlo IV e, in maniera assai diversa, sotto Giuseppe Bonaparte; hanno una grande influenza anche sul gruppo di deputati patrioti che scrivono la costituzione del 1812. Saranno comunque ostacolati da Ferdinando VII, ritornato al potere nel 1814. Nel proprio intervento, il nuovo re ottiene l'appoggio degli ambienti tradizionalisti, ma anche di quella parte del popolo nostalgica del potere assoluto. La folla saluta il ritorno di Ferdinando con manifestazioni di strada, durante le quali canta: «Viva le catene, viva l'oppressione!». Troviamo anche membri dell'élite intellettuale che, mossi dal desiderio di riuscire graditi al potere, approvano tutti i provvedimenti retrogradi di Ferdinando. Una frase del cancelliere di un'università è rimasta memorabile: «Lungi da noi la funesta mania di pensare», dichiara al re giunto in visita.³⁸

La repressione è talmente brutale da suscitare una forte reazione. Il 1° gennaio 1820, un giovane ufficiale, Rafael del Riego, ordisce un colpo di stato liberale e assume il potere. Non destituisce Ferdinando, ma gli chiede di ristabilire la costituzione liberale del 1812. Fingendo di accettare, Ferdinando presta giuramento alla Legge fondamentale; nello stesso tempo, però, allerta i governi europei di questa nuova minaccia che rischia di ravvivare la fiamma della rivolta anche nei loro paesi. Essi, membri della Santa Alleanza, incaricano la Francia, paese vicino (e il cui esercito conosce già il terreno!), di ristabilire l'ordine in Spagna. Nel 1823, come nel 1808, i suoi reggimenti invadono il paese - solo che questa volta non sono più i figli della rivoluzione a sbarcare, ma i «centomila figli di San Luigi»... I soldati francesi annientano il movimento liberale con il medesimo entusiasmo con cui, quindici anni prima, lo avevano incoraggiato. Alla fine del mese di agosto, la resistenza spagnola è sbaragliata; Chateaubriand, allora ministro francese degli Affari esteri, definisce l'operazione un capolavoro. Nel novembre, Riego è impiccato. Ancora una volta la repressione si abbatte sui liberali, più feroce di prima, e la folla plaude; Chateaubriand adesso esprime la propria condanna.

Se questi avvenimenti politici richiamano le speranze suscitate dalla stesura della costituzione del 1812, a cui succede la repressione avviata al ritorno di Ferdinando, i cicli di Goya, a loro volta, seguono due volte il medesimo percorso, nell'album C e nei *Disastri della guerra*. I disegni di questo album (111-131, GW 1346-1366) probabilmente risalgono all'epoca della costituzione del 1812 e formano due sequenze, C 111-118 e C 119-131, ciascuna volta a illustrare un movimento completo, dalle promesse di liberalizzazione fino al loro trionfo incarnato da una figura allegorica, a sua volta accompagnata, però, da un'immagine che riporta all'inquietante realtà. La prima

sequenza comincia immediatamente dopo i «disastri della pace» che abbiamo visto (incarcerazioni, torture, condanne a morte): da un certo momento Goya condivide con noi una speranza nascente. I disegni 111-114 (GW 1346-1349) mostrano dei prigionieri simili ai precedenti, ma le didascalie sono repliche che l'artista rivolge loro, annunciando la fine imminente delle sofferenze che patiscono: *Non avere paura; Risvegliati, innocente; Ormai sei alla fine delle tue pene; Ben presto sarai libero.*

Sono seguiti da un'immagine che raffigura un'esplosione di gioia: un uomo che porta un cappello è inginocchiato in atteggiamento di preghiera; invece di abbassare le braccia in segno d'impotenza, come nell'incisione introduttiva dei *Disastri* («Tristi presentimenti...»), le alza in estasi e il suo viso è illuminato da un sorriso trionfante. Accanto a lui, per terra, si vedono un calamaio con pennini e un foglio di carta: è uno scrittore in carcere a causa delle proprie opinioni, considerate eretiche. La didascalia ci spiega il motivo della sua gioia: *Divina libertà*, grida (C 115, GW 1350). Tra questi due uomini in preghiera, l'uomo in balia dei presagi, in *Disastri 1*, e qui lo scrittore, il contrasto è forte: la disperazione storica dell'uno si oppone alla gioia puntuale dell'altro. Questa volta, le opinioni politiche di Goya non lasciano dubbi.

Le immagini successive confermano questo sentimento di trionfo e assumono anche un carattere allegorico. C 117 (GW 1352) ha come didascalia, scritta in caratteri a stampa e in latino: «Lux ex tenebris», la luce nasce dalle tenebre, espressione tratta dai vangeli (Giovanni 1,5). In esso si vede una giovane donna che vola nello spazio sopra gli uomini; tra le mani ha un libro, senza dubbio la costituzione liberale, che emana una luce abbagliante, a formare un'aureola dietro la sua testa. Nelle rappresentazioni della guerra, Goya ci aveva abituati a diffidare delle promesse luminose: l'occupazione della Spagna da parte delle armate francesi poteva essere descritta piuttosto come «le tenebre nascono dai Lumi»... Visibilmente qui è di umore più ottimista. Il successivo disegno dell'album, C 118 (GW 1353), è animato dal medesimo spirito. Non c'è una didascalia, ma è l'immagine stessa a parlare. Il cerchio luminoso, nella parte alta, contiene nel mezzo la bilancia della giustizia. Più in basso si vedono due gruppi di esseri umani. Quelli sulla sinistra danzano manifestando la propria gioia; quelli sulla destra si raggruppano spaventati, un monaco si dà alla fuga. Sembra essere suonata l'ora del giudizio - non finale e divino, ma appena ottenuto e di natura umana.

Un'altra immagine, comunque, figura nel medesimo gruppo (C 116, GW 1351, [Figura 24](#)) e in questa esplosione di gioia insinua il dubbio. Si vede un gruppo di uomini seduti dietro una tavola, che cantano e bevono alla salute di due personaggi di fronte a loro, che voltano le spalle a chi guarda. La giovane donna

seduta a sinistra, vestita completamente di bianco, ci è familiare. Assomiglia alla Luce (in C 117), evoca le idee di Libertà (in C 115) e di Giustizia (in C 118): la collocazione di questo disegno nell'ordine dell'album facilita l'interpretazione della figura. L'uomo seduto a destra, lontano dalla propria compagna, e tanto nero quanto lei è bianca, deve designare un'altra astrazione. Forse rappresenta lo stato, il potere, la monarchia? Non sono soltanto il contrasto e la distanza tra i due membri della coppia a introdurre il dubbio in quella che sembra essere una scena di gioia, ma anche le espressioni degli allegri compagni che bevono alla loro salute. I loro volti non sono certo rassicuranti, richiamano le maschere e le caricature di Goya, quella maniera che hanno gli individui di disumanizzarsi una volta trasformati in massa. Oggi cantano la Libertà e la Giustizia, ma domani con il medesimo entusiasmo celebrerebbero il ritorno alla fede e all'ordine. Nemmeno la didascalia esprime una certezza assoluta sull'avvento del bene: *Ammesso che la gioia duri*. Si realizzerà questo auspicio?

La seconda sequenza (C 119-131) inizia con sei immagini che offrono una visione satirica dei monaci, il cui potere è sensibilmente aumentato durante la guerra. Si considerano vicini a Dio; in realtà, rifiutando di lavorare, vivono sulle spalle del popolo e abusano della sua credulità. Un disegno impressionante mostra un prelato visto di spalle, rivestito di una magnifica cappa; la didascalia chiede: *Quanti metri?* (C 125, GW 1360). In un altro (C 123, GW 1358, [Figura 25](#)) è raffigurata la caricatura di un monaco, nello stesso tempo riconducibile alle visioni da incubo di Goya, come suggerisce anche la didascalia: *Che cosa vuole questo grosso fantasma?* La frontiera tra mondo esterno e mondo interno non è mai invalicabile.

I sei disegni successivi, invece, fanno sentire un'altra campana. Probabilmente in questo frangente viviamo l'euforia del 1812, durante la quale i religiosi sono invitati a lasciare l'abito. Ormai, piuttosto che stigmatizzarli o ridicolizzarli, Goya sembra guardarli con simpatia e li mostra felici di ritrovare la pienezza della vita sulla terra. *Senza l'abito sono felici*, proclama la didascalia del primo di questi disegni (C 126, GW 1361) e gli altri lo confermano: una religiosa depone l'abito restando pensierosa, un monaco riappende il proprio con un gesto di rabbia, ma tutti accettano di abbandonarlo senza proteste. La franchezza prevale sull'ipocrisia, l'accettazione della vita sulla sottomissione a un dogma desueto.

A queste dodici immagini Goya ne aggiunge una tredicesima, che ha uno statuto differente. Essa raffigura un personaggio allegorico e si presenta come un commento dei disegni in cui è inserita ed esprime direttamente la posizione dell'autore. In essa si vede una giovane donna vestita completamente di bianco, con una corona di alloro. Nella mano destra tiene una frusta con cui colpisce gli uccelli neri davanti a sé. Con la

sinistra ha preso una bilancia. La didascalia dice: *Divina ragione*, titolo completato successivamente con l'aggiunta: *Non risparmiarne alcuno* (C 122, GW 1357). Il significato sembra non lasciare dubbi: gli uccelli neri alludono ai membri degli ordini monastici, la donna incarna la ragione, che a sua volta guida sia la giustizia (la bilancia) sia il potere dello stato (la frusta). Goya formula in tal modo un semplice augurio, ma sembra credere nella possibilità che si realizzi. Si tratta evidentemente di un regime della ragione diverso da quello che aveva come risultato di generare mostri.

La raccolta dei *Disastri della guerra* si conclude, anch'essa, su una nota di speranza, probabilmente suscitata non dalle attese che genera la costituzione del 1812, ma dall'atmosfera che precede o accompagna il colpo di stato liberale del 1820. Alla fine del ciclo si trovano ora quattro incisioni estranee al tema precedentemente trattato e che riprendono la vena allegorica. Tre di esse formano una sequenza. La prima, *Disastri 79* (GW 1132), ha come didascalia «La verità è morta»; mostra il cadavere di una giovane, a seno scoperto, che rimane comunque fonte di luce. È circondata dai becchini, visibilmente allegri, tra i quali figurano in prima fila i rappresentanti della chiesa. L'incisione seguente, *Disastri 80* (GW 1134), mostra ancora la Verità immobile, ma la luce che emana da lei si è intensificata, gli esseri nefasti che la circondavano sono dovuti retrocedere. La didascalia questa volta dice: «E se risuscitasse?». Nel pantheon di Goya la verità occuperebbe, dunque, il posto tenuto in passato da Cristo? Infine, la terza incisione, che è anche l'ultima immagine della raccolta (*Disastri 82*, GW 1138), presenta nuovamente la Verità. Questa volta la giovane donna dal seno prosperoso è in piedi, raggiante, accanto a lei un cestino colmo di frutti e un agnello: è l'età dell'abbondanza. Ha respinto i propri avversari e si rivolge ora a un vecchio contadino accanto a lei, forse simbolo del lavoro. La donna ricorda le incarnazioni degli altri valori celebrati da Goya, Ragione e Luce, Libertà e Giustizia. La didascalia dice: «Ecco il Vero». Un disegno (F 45, GW 1470) illustra la medesima situazione.



Figura 25. *Che cosa vuole questo grosso fantasma?*

Questa sequenza di tre immagini sembra suggerire un certo ottimismo della volontà in Goya: la verità è dovuta soccombere ai colpi della repressione, ma può risuscitare - anzi, è ancora in vita. L'esistenza stessa dell'immagine è la prova che le cose stanno così: la verità vive, almeno nel cuore di alcuni individui come il pittore; e non è il solo. Comunque, questo messaggio positivo è subito attenuato da un'altra immagine, inserita in mezzo alla sequenza. Si tratta di *Disastri 81* (GW 1136, [Figura 26](#)), che rappresenta una sorta di bestia gigantesca sul punto d'ingoiare, a quanto sembra, dei cadaveri squartati.

Una variante della medesima scena si trova poi a metà dell'intera raccolta (*Disastri* 40, GW 1056): una persona tenta di trattenere una bestia simile, ma più piccola (è della taglia di un essere umano, mentre la precedente può ingoiare un corpo intero). «Ne approfitta», dice la didascalia. Questa immagine, appartenente alla serie tardiva degli *enfáticos*, e che a dire il vero non rappresenta un disastro della guerra, non è stata collocata casualmente in questo luogo problematico: un po' come il *Capriccio* 43 che si trova a metà della prima raccolta, essa costituisce un commento alle altre incisioni.

L'animale di *Disastri* 81, che s'inserisce nelle incisioni conclusive, assume chiaramente un significato simbolico, suggerito anche dalla didascalia «Mostro crudele!»: alla maniera del *Colosso*, incarna lo spirito stesso della guerra, addirittura, più in generale, la brutalità umana quale abbiamo visto dettagliatamente in tutte le precedenti incisioni. Goya non vuole bearsi di illusioni e l'invito all'ideale è seguito immediatamente da un richiamo alla realtà. Questo doppio messaggio è già presente nelle incisioni che precedono immediatamente le quattro immagini conclusive. *Disastri* 77 (GW 1128), per esempio, annuncia che la corda su cui procedeva il potere della chiesa cattolica sta per spezzarsi. È il caso di rallegrarsene? I volti della folla che attende questo lieto evento, però, non sono affatto rassicuranti.

Le immagini allegoriche attraverso le quali Goya evoca i propri ideali non hanno la forza dei disegni e delle incisioni che rappresentano le devastazioni della guerra e i disastri della pace. Del resto, è significativo che il pittore ricorra all'allegoria per raffigurare il bene, quando gli sarebbe stato sufficiente mostrare degli esempi del male. Tutto avviene come se di fronte allo spettacolo del mondo gli artisti reagissero allo stesso modo in cui ci comportiamo di fronte alle rappresentazioni dei vizi e delle virtù: gli uni sono infinitamente più affascinanti delle altre. La Verità raggianti e la Ragione dominatrice destano in noi meno interesse degli ammassi di cadaveri e dei corpi torturati.

Questa asimmetria, che caratterizza anche la letteratura, aveva impressionato Balzac il quale scopriva, con stupore, come nei suoi romanzi la descrizione del male suscitasse maggiore interesse di quella del bene. «Le grandi opere si perpetuano per gli elementi pieni di passione di cui sono ricche. Ora, tale sentimento coincide con l'eccesso, con il male. [...] Il procedimento antico è sempre stato quello di mostrare la piaga. [...] Il *Paradiso* quasi non si legge, è l'*Inferno* ad avere catturato le menti in ogni epoca.» E Balzac aggiunge, impressionato a sua volta dalle prospettive che dischiude: «Che lezione! Non è terribile?». ³⁹ La causa di tutto ciò non sarebbe da individuare nel fatto che Verità, Ragione, Libertà e Giustizia sono astrazioni che non possono mai incarnarsi pienamente? Ancora una volta, pertanto, sarebbe una conseguenza delle esigenze di verità, che

Goya riesce a soddisfare meglio attraverso le proprie rappresentazioni del mondo umano nella sua realtà concreta, per esempio quando ci mostra che le più nobili aspirazioni umane possono scatenare disastri. Il bene non è difficile da rappresentare, ma sono gli ideali astratti che si prestano soltanto a una rappresentazione allegorica.

Rimane il fatto che queste immagini di Goya trasmettono un messaggio evidentemente politico. Senza aderire a un programma preciso, il pittore esprime con forza la propria condanna delle correnti oscurantiste della chiesa e di coloro che le sostengono e ne approfittano, ossia la corte di Ferdinando VII. Egli non era mai stato così esplicito nel palesare il proprio attaccamento alle idee liberali dell'epoca e allo spirito dell'illuminismo. La sua posizione è complicata e arricchita dalla forte consapevolezza che nell'uomo sono presenti forze fuori controllo e un caos interiore irriducibile. In lui all'amore per la verità si affianca una propensione alla crudeltà, perché la ragione non può esistere senza gli incubi e le follie. La vena satirica di Goya è segno che egli non vuole rassegnarsi al cospetto di queste forze malefiche; ma nulla lascia intendere che creda a una vittoria definitiva su di esse. Nel complesso la sua posizione non è né ottimista né pessimista. Goya è un umanista che ha una tragica consapevolezza della condizione umana, ma che ha scelto per sé la via della resistenza.

Si capisce bene, ora, per quale motivo non potesse più pensare a una pubblicazione dei *Disastri* (nello stesso periodo aveva messo in vendita una serie dedicata alla tauromachia, tematica molto meno rischiosa). Goya ha preferito restare fedele alla propria verità intima e al proprio intento profondo, piuttosto che ottenere un guadagno dalla diffusione delle immagini di guerra, le sole accettabili per l'opinione pubblica di quel tempo.



Figura 26. *Mostro crudele.*

Questa decisione ha delle conseguenze di lunga portata, perché modifica lo statuto medesimo delle immagini che egli realizza. Ormai, Goya non si prefigge più di riuscire gradito ai propri committenti o agli acquirenti, né di comunicare i propri sentimenti, vuole soltanto comprendere il mondo, conoscere i pensieri e le reazioni che esso suscita in lui ed esteriorizzarli. Avveniva già così con i suoi disegni, di cui era l'unico destinatario, perché non era previsto che fossero visti da altri. È vero che i disegni sono sempre stati considerati dai pittori del passato come una forma espressiva ausiliaria, o privata; eppure, quando raccoglie gli album, a tutti gli effetti delle opere, Goya dimostra che li considera forniti di uno statuto autonomo. Adesso questo cambiamento concerne anche le incisioni, la cui ragion d'essere, peraltro, è quella di permettere la circolazione delle immagini presso un pubblico più ampio. Nei *Capricci*, Goya cercava anche di mostrare le proprie ossessioni segrete, ma questa finalità restava celata dietro lo scopo proclamato: condannare le superstizioni popolari o i vizi umani. Ormai, il contesto egocentrico (in senso letterale) viene in primo piano: il Goya privato s'impadronisce di un posto occupato in precedenza dal Goya pubblico. Questa decisione capitale - ossia che l'immagine esiste per servire in primo luogo la conoscenza del mondo e l'espressione dell'individuo, ma non immediatamente

la comunicazione sociale - gli permette di eliminare le ultime concessioni che poteva accordare alle regole comuni della pratica pittorica, quelle atte a garantire che le sue immagini ottenessero l'accoglienza migliore.

14. I DUE REGIMI DI PITTURA

La nuova concezione che ha elaborato Goya delle proprie immagini non si limita alle sole incisioni, ma si esprime anche attraverso i dipinti. Fino al 1808 i quadri su commissione costituiscono la maggior parte delle sue opere (abbiamo visto che cosa accadeva ai quadri che dipingeva di propria iniziativa). Durante gli anni di guerra, gli ordini calano senza annullarsi del tutto: Goya poteva dipingere qualche ritratto ufficiale, un'allegoria. Dopo che i francesi lasciano la Spagna, realizza numerosi quadri commemorativi. A cominciare dal 1814, la separazione tra i due registri di produzione è ancora più netta. Senza darsi eccessiva pena, risponde alle rare richieste che riceve, dipingendo una ventina di ritratti secondo uno stile alquanto convenzionale; gli altri quadri sono dipinti essenzialmente per lui e in maniera del tutto differente. Confrontando i ritratti contemporanei, quelli ufficiali di Ferdinando VII (per esempio GW 1540) e l'autoritratto privato, conservato presso l'Accademia di San Fernando (GW 1551), si fatica a credere che si tratti del medesimo pittore. Alla posa artificiosa dell'uno, ai tratti ben delineati del suo volto, ai dettagli dell'abbigliamento e delle insegne si contrappone la visione ispirata di un uomo semplice, estraneo a ogni affettazione, sofferente, dubbioso, che solo la luminosità del viso sottrae all'oscurità dell'ambiente. È molto raro che Goya dipinga dei quadri su commissione applicando le regole della propria arte personale, come in *Assemblea della giunta dei Filippini* (GW 1534). I suoi quadri «liberi» possono eventualmente richiamare l'attenzione degli intenditori che condividono il suo gusto; ma non sono stati ordinati: solamente dopo averli visti i clienti decidono se siano o meno di loro gradimento.

Da un lato, dunque, Goya continua a essere pittore di ritratti ufficiali, quadri allegorici o immagini religiose; dall'altro, realizza per sé gli orrori della guerra, nel senso più ampio dell'espressione. La differenza che in particolare salta agli occhi tra le due serie, risalenti al 1793, riguarda il rapporto tra figure e colore. Nel primo insieme di quadri, gli oggetti sono disegnati chiaramente e i colori riempiono i contorni preesistenti. Nel secondo è la pennellata di colore a dare forma alla figura - che non ha più un'esistenza autonoma. Come diceva a Brugada, non esistono linee in natura (come in pittura non esistono regole...). Goya ora dipinge il mondo come lo vede, non come esiste indipendentemente da lui: la rottura di cui saranno artefici gli espressionisti è già qui. Nello stesso tempo, e paradossalmente, questa sottomissione a una visione pura apre la via alla

raffigurazione dell'invisibile. Nella prima serie ogni oggetto ha un'esistenza autonoma e si stabilisce una gerarchia tra gli elementi della serie; nella seconda gli oggetti si compenetrano e formano un insieme coerente; la gerarchia è scomparsa. Da un lato, i volti mantengono i profili che li caratterizzano e si sottomettono all'esigenza di una somiglianza con il modello; dall'altro, sono ridotti a poche macchie che indicano gli occhi o la bocca o addirittura non li rappresentano e la forma preesistente dell'oggetto lascia spazio all'espressione di un sentimento o di un atteggiamento. I quadri di questa serie, come afferma Javier Goya nella nota biografica che dedica al padre, «in special modo quelli che egli conservava nel proprio atelier, mostrano che in pittura non si fermava davanti a nulla e che conosceva la magia (così diceva sempre) dell'atmosfera di un quadro».

Gli amici di Goya sarebbero disposti ad aiutarlo sul piano materiale, trovandogli nuove committenze, ma ora sanno che è ormai fuori controllo. Lo testimonia una lettera di Ceán Bermúdez, che ha procurato all'amico un ordine per la cattedrale di Siviglia, ma, conoscendo l'ostilità del pittore verso la chiesa, diffida del risultato e deve sorvegliarlo da vicino. Il 27 settembre 1817 scrive a un altro: «Conoscete Goya e capite quanto mi è costato insuflargli delle idee che gli sono così manifestamente estranee. Gli ho consegnato istruzioni scritte su come dipingere il quadro e gli ho fatto preparare tre o quattro schizzi preliminari». Ceán Bermúdez vince la sfida: il quadro in questione, *Santa Giustina e Santa Ruffina* (GW 1569) è perfettamente «corretto» - e molto diverso dalle immagini che l'artista dipinge quando non ha una specifica richiesta.

Si trova un esempio opposto, quello di quadri realizzati secondo i gusti dell'autore ed esposti agli intenditori soltanto successivamente, nella *Fucina* (GW 965), rimasto nell'atelier del pittore e dopo la sua morte appartenuto al figlio. Lo stesso avviene per una serie di cinque pannelli che saranno di proprietà di un amico di Goya, Manuel García de la Prada, ricco uomo d'affari e noto *afrancesado* (in seguito li offrirà all'Accademia di San Fernando, dove sono tutt'ora conservati). In tutti vi sono scene collettive. *La processione di flagellanti* (GW 967) rappresenta personaggi a torso nudo, che indossano maschere e cappelli a forma di cono, simili a quelle che portano le vittime dell'Inquisizione; partecipano a una processione religiosa. La *Scena d'inquisizione* (GW 966) mette in primo piano numerosi imputati; tutt'intorno si vede la folla tranquilla.

La *Corsa di tori* (GW 969) raffigura una folla affascinata dallo spettacolo. La corrida è un passatempo di cui tutto il percorso artistico di Goya tiene traccia: passione personale inconfessabile, prima del 1792, perché questo tipo di spettacolo popolare è considerato volgare dagli «illuminati»; otto quadri del 1793, nella prima serie di soggetti liberamente scelti;

pubblicazione delle 33 incisioni riunite sotto il titolo *Tauromachia*, nel 1816; gruppo di quadri di corride dipinti nel 1824, subito dopo l'arrivo in Francia; litografie del 1825... A che cosa è dovuta questa insistenza di Goya? Non si tratta di un semplice attaccamento ai gusti della gioventù. Ai suoi occhi l'incontro fra l'animale e il torero è diventato l'incarnazione di una delle dimensioni fondamentali dell'esistenza: è lo scontro tra uomo e animale, abilità e forza bruta, arte e natura. Nello stesso tempo è un concentrato del destino umano, un momento di verità: come nel duello, il rischio di perdere la vita è accettato, perfino trasformato in spettacolo. La morte del toro, la morte del torero: Goya non si stanca di ritornare su questo disvelamento della fragilità di una vita. Il calcio, lo sport oggi preferito dagli europei, possiede un simbolismo al tempo stesso più sublimato e meno ricco.

Il manicomio (GW 968, [Illustrazione 17](#)) rappresenta un'altra folla, quella dei pazienti di un ospedale psichiatrico: nudi, o rivestiti di stracci, sono immersi nei propri fantasmi. Sono stati rinchiusi in una stanza che ricorda *L'ospedale degli appestati* ([Illustrazione 10](#)) o le prigioni di Goya. Uno si crede un toro, l'altro soffia in una cerbottana, un terzo si è messo in testa una corona di piume, mentre un quarto, con un tricornio, imbraccia un fucile invisibile. Un quinto canta, un sesto benedice gli astanti. In un angolo della sala, un uomo è inginocchiato davanti al sesso di un altro. Costituiscono dunque un campione piuttosto completo degli atteggiamenti rappresentati tra i sani di mente. Qui, più ancora che nel primo quadro dedicato alla follia ([Illustrazione 6](#)), fanno pensare innanzitutto ad attori di teatro, impegnati nei ruoli più diversi; questa teatralizzazione produce un sorprendente effetto di avvicinamento. Eppure non v'è dubbio che siano tutti matti! Ma siamo così diversi da loro quando ci dedichiamo alle nostre faccende? I loro atteggiamenti non mettono in luce i nostri? Le pose dei matti non avrebbero lo stesso ruolo delle maschere, che nascondono e al tempo stesso rivelano?

L'ultimo quadro della serie che entrerà in possesso di García de la Prada solitamente viene intitolato *La sepoltura della sardina* (GW 970, [Illustrazione 18](#)). La sua interpretazione non è evidente. Per questa tela disponiamo di un disegno preparatorio (GW 971) intrigante soprattutto per i cambiamenti che introduce. Il disegno sembra riferirsi a un preciso momento del calendario, la fine del Carnevale e l'inizio della Quaresima, la transizione dal martedì grasso al mercoledì delle ceneri. Questo passaggio annuncia la fine delle feste e degli eccessi carnevaleschi e l'inizio delle astinenze richieste dalla Quaresima. Nel disegno sono i monaci e le religiose a danzare e agitare uno stendardo su cui si legge la parola *mortus*: celebrano dunque la fine di un periodo pagano come il Carnevale e il ritorno a costumi maggiormente devoti. Ora, il

quadro finale ribalta sistematicamente i segni del rituale che il disegno rappresentava. Al posto della parola *mortus* (ancora visibile sul quadro a un'indagine radiografica) ora si trova l'immagine di una maschera che sorride: è una celebrazione e non più una sepoltura.

Un tale rovesciamento dei valori tradizionali quadrerebbe meglio con quanto sappiamo delle idee del pittore nei confronti della chiesa. Del resto, nell'inventario dei quadri trovati in possesso di Goya al momento della sua scomparsa, *La sepoltura della sardina* sembra essere indicato con un'espressione che non ha la minima risonanza religiosa: *Ballo mascherato*. Ma, dopo tutto, il Carnevale comporta anche un rovesciamento di valori e si può accettare con gli storici che «sardina» sia qui un eufemismo per «maiale»: viene così annunciata la fine delle gozzoviglie e la loro sostituzione con la dieta a base di pesce. Questa festa sarà dunque interpretata come un rituale carnevalesco che saluta con esuberanza ciò che dovrebbe suscitare dei rimpianti.

Il quadro rappresenta un'allegria processione, al centro della quale si trovano cinque danzatori che indossano delle maschere: due donne vestite di bianco, sulla destra un uomo con una maschera grottesca, un secondo al centro, il cui volto forse non è mascherato, ma semplicemente messo in caricatura; infine, un quinto personaggio vestito da diavolo cornuto, con una maschera che rappresenta un teschio. Altre due figure con il medesimo costume li avvicinano da sinistra, con un'aria spaventosa: una porta una lancia, l'altra è un orso che digrigna i denti (o piuttosto un uomo travestito da orso). È noto che giochi e danze simili facevano effettivamente parte delle tradizioni carnevalesche di un tempo. Dietro di loro una folla numerosa e frenetica, in cui si confondono maschere spaventose e visi scoperti; davanti, alcuni spettatori, giovani o adulti, in numero molto minore di coloro che partecipano allo spettacolo. Sopra questa folla caotica un cielo non meno tempestoso.

È improbabile che Goya qui rappresenti veramente la scena di una processione, perché cerimonie come queste non erano autorizzate ai suoi tempi. E poi all'epoca dell'esecuzione del quadro i commentatori segnalano esplicitamente che ha trasformato la realtà ricorrendo all'immaginazione. In ogni caso, quest'allegria popolare rimane piuttosto lontana dallo spirito cristiano. Non è comunque una glorificazione del popolo: i volti che emergono da questa folla in delirio continuano a essere inquietanti, la violenza potrebbe esplodere inaspettata.



Figura 27. *Lavori utili.*

Lo stesso vale per gli altri quadri di quella serie: nessuno può essere considerato la fedele rappresentazione di un avvenimento. Le processioni dei flagellanti sono vietate da decenni, l'Inquisizione non tiene più processi simili, il manicomio dipinto da Goya è troppo ricco di simboli. Ciò che mostra il pittore non sono dei fatti, ma fantasmi rappresentati in accordo con la sua estetica. I volti non sono individualizzati, mentre le mimiche e i gesti sono eloquenti; le singole forme e lo sfondo che le circonda si compenetrano. La vertigine

dell'immaginazione travolge ogni cosa. Le visioni di Goya hanno abbandonato non soltanto lo spazio reale, ma ogni punto di riferimento della rappresentazione, sono immagini che non si possono situare in alcun luogo. Se Dio è morto, se gli ideali della ragione, della giustizia e della verità possono tradire, allora, davvero, «tutto è lecito», anche nel mondo della pittura.

Quanto ai disegni, sono tutti riservati a Goya in persona e aumentano di numero: con ogni verosimiglianza risalgono a questi anni i tre album F, E, D. Alcuni disegni continuano le tradizioni satiriche illustrate dai *Capricci*, mettono sul ridere i litigi tra uomini o tra donne, ovvero la punizione corporale dei bambini (per esempio E 13, GW 1389). Il più delle volte, però, mostrano i rappresentanti del volgo senza ridicolizzarli. Per esempio, vecchi e vecchie che sognano di sposarsi una seconda volta, dimenticando in quale condizione si trovino, o che non vogliono ammettere la debolezza e la goffaggine che li contraddistingue, e ai quali Goya prodiga consigli amichevoli: *Non riempire così tanto la cesta* (E 8, GW 1387). Sembra quasi che, per compensare l'incapacità di comunicare con persone in carne e ossa, si sia messo ad apostrofare i propri personaggi... Goya riprende anche motivi comuni ai quadri di genere: gli uomini al lavoro, o a caccia, oppure impegnati nei duelli; o ancora la madre che spoglia il bambino, la donna piena di attenzioni che offre da bere a un vecchio (F 93, GW 1508), o le donne - sensuali - che appendono la biancheria (E 37, GW 1406, [Figura 27](#)). Anche i mendicanti sono rappresentati senza essere ridicolizzati, mentre mangiano (EK, GW 1428), o cantano lungo le strade (E 50, GW 1415). Si vedono inoltre le famiglie laboriose: il padre cieco che tiene un neonato in braccio e contemporaneamente si ripara una scarpa (ED, GW 1421), un altro padre, ricurvo sul dorso di un asino mentre sistema amorevolmente il proprio figlio (E 21, GW 1394), i contadini carichi di borse che si recano al mercato, accompagnando la figlia (F 17, GW 1445).



Figura 28. *Gioia*.

In questi album ritorna frequentemente un altro tipo umano, quello della giovane donna dai tratti puri, simile alle figure allegoriche che appaiono nei cicli di Goya: la Verità, la Ragione, la Giustizia o la Libertà. Le didascalie che le accompagnano indicano che si tratta, anche qui, di incarnazioni della Virtù. Una donna seduta è china sul proprio lavoro a maglia, la didascalia commenta: *Il lavoro ripaga sempre* (EA, GW 1417). Un'altra è appoggiata al tronco di un albero, con gli occhi chiusi, in una posa che sembra evocare una scultura: è *La Rassegnazione* (E

33, GW 1402). Una donna elegante è seduta nei campi, per terra, lo sguardo immerso in un libro; il pittore le dà un consiglio: *Rifletti bene* (E 48, GW 1412). Allo stesso modo si rivolge a un'altra giovane donna, figura solitaria in un paesaggio, assorta in un sogno che non deve essere allegro: *Lascia tutto alla Provvidenza*, le raccomanda (E 40, GW 1409). La contadina di E 28 (Figura 1) appartiene alla medesima serie. Sembra che queste immagini siano state disegnate da un Goya sereno e pacificato. Nel volto di alcune donne vittime della violenza maschile, o dei poteri pubblici, si ritrova quest'aria di purezza e d'innocenza che Yves Bonnefoy considera possibile unicamente «nella misura in cui la persecuzione avrebbe liberato la vittima dalla fatalità di essere il carnefice»...⁴⁰



Figura 29. *Incubo*.

Numerosi altri disegni illustrano i temi abituali dell'attività «notturna» dell'opera di Goya, senza tuttavia esprimere un giudizio sul soggetto. Per esempio, l'interesse di Goya per la

stregoneria prosegue. Due vecchi stregoni (D 4, GW 1370, [Figura 28](#)) danzano fluttuando in uno spazio indeterminato; uno di essi suona le castagnette, l'altro si aggrappa al primo, i loro volti esprimono una sorta di giubilo; del resto, il disegno è intitolato *Gioia*. Il volo, il sottrarsi alla terra, e nello stesso tempo alle leggi che regolano lo spazio umano, sembrano incarnarsi nel mondo delle streghe, come fanno i fantasmi sessuali del pittore. Si ritrovano anche le sue angosce, come nei disegni che mostrano delle maghe che rapiscono i neonati. Una vecchia strega, che ricorda quella vista in *Esorcismo* ([Illustrazione 9](#)), ha riempito la bisaccia di bambini nudi, legati a un bastone (D 15, GW 1374); si tratta, spiega Goya, del *Sogno di una buona strega* – buona soprattutto per sé stessa.

Le streghe danno un calcio nel fondoschiena a un uomo indifeso – ma forse si tratta solo del suo sogno (DA, GW 1378); danno prova di una forza straordinaria, come la vecchia nonna che porta sulla schiena due uomini nudi, legati in una posa acrobatica (D 20, GW 1376): Goya intitola il disegno *Incubo*. Altre volte, questi demoni femminili appaiono meno minacciosi. Il disegno E 2 (GW 1393, [Figura 29](#)), un altro *Incubo*, mostra una strega in età avanzata i cui tratti tradiscono il vero terrore; è rapita, non più da un caprone, ma da un toro con le ali. L'attrattiva di Goya per il volo sembra addirittura più generale e legata alla critica che egli fa della rappresentazione spaziale. Le forme umane che i suoi disegni rappresentano sembrano aver lasciato lo spazio comune e fluttuare in un luogo indeterminato. Pensiamo agli uomini che volteggiano allegramente ([Figura 28](#)): sono tutti sfuggiti al mondo che conosciamo, quello in cui la terra attrae a sé le creature. Abitano il mondo dei sogni? Non sono più trattenuti da alcun impedimento; nemmeno Goya. Questa libertà rispetto alle regole della meccanica classica diventa al tempo stesso l'emblema delle libertà che ormai Goya si prende di fronte alle leggi tradizionali della rappresentazione.

Alcuni altri disegni si riallacciano alla tematica sessuale già esplorata in precedenza, come in F 71 (GW 1490, [Figura 30](#)), disegno cui oggi si dà il titolo *Risveglio all'aperto*.



Figura 30. *Risveglio all'aperto.*

Altri mostrano due donne teneramente abbracciate (EH, GW 1426), tema che ritroviamo anche altrove (per esempio GW 366, GW 383, GW 656 o GW 1751; l'omosessualità maschile è rappresentata più raramente); o un uomo che esibisce il proprio sesso di fronte a una giovane donna (EB, GW 1419). Più tragiche sono le scene che annunciano uno stupro, come E 41 (GW 1410), che rappresenta un brigante mentre trascina in una grotta una giovane donna alla quale si aggrappa il figlio; la didascalia dice: *Dio ci risparmi una sorte così penosa* (abbiamo

già visto il medesimo soggetto trattato in pittura, [Illustrazione 12](#), 13 e 14). Un altro bandito ha spogliato la vittima che, inginocchiata, con le mani legate, attende angosciata che il suo destino si compia (F 16, GW 1444). Messi a confronto, i litigi tra donne, più rari, appaiono quasi comici, come in F 74 (GW 1493), in cui una delle contendenti infligge all'altra un calcione nel fondoschiena... Come le incisioni dei *Disastri*, i disegni di quest'epoca si caratterizzano generalmente per una semplificazione dei tratti e un'omissione dei dettagli, il che rende queste figure più generali e al tempo stesso più espressive.

La pratica del doppio regime durerà trent'anni, dai primi album di disegni fino alla morte del pittore. È un avvenimento di prim'ordine: se da un lato porta avanti un'intensa attività come pittore ufficiale e mondano, al tempo stesso Goya alimenta ciò che Gassier definirà un «immenso fiume sotterraneo, avvolto del mistero tenebroso delle profondità»,⁴¹ costituito da un migliaio di disegni, più di un centinaio di incisioni e un buon numero di quadri da studio, destinati a rimanere nell'atelier del pittore o a circolare solamente tra gli amici più stretti. Oltre metà della sua intera produzione non è dunque fatta per il pubblico dell'epoca, ma per il pittore stesso e per il suo destinatario fittizio, «spettatore imparziale e bene informato» che si colloca fuori del tempo.

15. SECONDA MALATTIA, PITTURE NERE, FOLLIE

Nel febbraio del 1819 Goya acquista nei dintorni di Madrid una casa di campagna che casualmente è conosciuta con un nome molto appropriato: Quinta del Sordo, la casa del sordo. Non sappiamo quale motivo lo spinga a lasciare la città che abita da così tanto tempo; un'ipotesi probabile - peraltro non suffragata da alcun documento - vuole che egli preferisca tenersi in disparte per non palesare agli occhi di tutti, in particolar modo quelli dell'Inquisizione, la convivenza con Leocadia Weiss. Comunque sia, durante l'estate avvia in questa casa dei lavori di ristrutturazione; prima però di potervi abitare, si ammala di nuovo gravemente. Come nel 1792 non conosciamo la natura esatta della sua malattia. Ne siamo informati soltanto dal toccante autoritratto dipinto nel 1820, in cui è affiancato dal medico personale Arrieta (GW 1629, [Illustrazione 19](#)), che è anche il destinatario del quadro. La didascalia dice: «Goya, in segno di gratitudine, all'amico Arrieta, per la cura e l'attenzione con le quali gli salvò la vita durante la grave e pericolosa malattia di cui soffrì alla fine del 1819, all'età di 73 anni».

Il quadro raffigura un Goya sfinito, quasi in punto di morte, la cui mano sinistra stringe in modo convulso il lenzuolo del letto; si abbandona tra le braccia del medico, uomo dallo sguardo intelligente e premuroso, che gli offre un bicchiere senza dubbio contenente una medicina. Dietro di loro, a malapena visibili, si intravedono tre figure piuttosto inquietanti, da alcuni identificate come un sacerdote e due servitori, ma che più probabilmente, visti i loro profili incerti, sono degli esseri che esistono soltanto nella mente delirante del malato, i demoni che l'accompagnano ormai da tempo e che attendono il suo venir meno, come facevano i fantasmi intorno al morente, dipinti trent'anni prima (GW 243), o intorno a Goya autore di incisioni, come in *Capriccio 43*, o in *Disastri 1*.

L'anno precedente, Goya aveva dipinto un quadro che raffigurava gli ultimi momenti della vita di un altro personaggio (GW 1638), ma la scena era completamente diversa: mostrava Giuseppe Calasanzio nell'atto di ricevere l'ultima comunione. Nella stessa situazione Goya si affida verosimilmente ai soli rimedi umani e naturali; sceglie il medico piuttosto che il sacerdote e al calice preferisce il bicchiere; risultato, Calasanzio muore, Goya sopravvive... Il suo autoritratto con Arrieta appartiene al genere *ex voto*, un'immagine offerta alla chiesa, che rappresenta la vittima di un qualche incidente accompagnata da un santo o dalla Vergine, che l'avrebbe

liberato da questa situazione difficile. Solo che qui nel ruolo di santo e guaritore troviamo un personaggio del tutto profano, il medico. Di conseguenza, il quadro sarà destinato alla casa del medico e non alla chiesa.

Goya si è visto in punto di morte ed è stato il gesto soccorritore di un altro uomo a riportarlo in vita. Il suo quadro diventa un inno alla compassione, all'assistenza disinteressata per il prossimo. Questo tema non era del tutto assente dalle opere precedenti, dai *Disastri della guerra* e dai disegni contemporanei. Il nome che il pittore gli attribuiva era «carità», virtù cristiana di primaria importanza che raccomanda l'amore universale per il prossimo. Fino a quel momento, però, il pittore aveva osservato il gesto dall'esterno e l'aveva rappresentato con l'intenzione di fornire una giusta immagine delle passioni umane. Da questo momento in poi ne è stato personalmente il destinatario. Le consolazioni della chiesa, le promesse dell'illuminismo, le passioni patriottiche si sono rivelate tutte deludenti; questa volta Goya è stato messo di fronte a un bene profondo: anche se rarissimo, è possibile che esista.

Come nel 1792, la gravità della malattia sarà all'origine di un cambiamento nell'attività pittorica di Goya. Ventisette anni prima, la sordità che ne era derivata gli aveva fatto conoscere, o almeno valorizzare, il suo mondo interiore. Ora, l'idea di aver sfiorato la morte infonderà in lui una libertà nuova, come se si rendesse conto che, nei pochi anni ancora da vivere, non deve più considerare alcuna convenzione, né conformarsi ad alcuna regola: egli può e deve dare libero corso alla ricerca di verità in cui si è impegnato.

Quasi nello stesso momento, dipinge uno degli ultimi quadri a tema religioso. A margine della commessa ricevuta dai padri delle Escuelas Pías de San Antón a Madrid, perché esegua il grande pannello dedicato al superiore della comunità Giuseppe Calasanzio, egli dipinge - ancora una volta di propria iniziativa - un quadro di piccole dimensioni che offrirà a questi stessi padri ([Illustrazione 20](#)). In esso rappresenta l'episodio che lo ossessiona da tempo, Cristo nel giardino del Getsemani, di fronte al proprio tragico destino. Se però il personaggio posto all'inizio dei *Disastri* nel medesimo atteggiamento sembrava sperare che il calice sarebbe stato allontanato da lui, qui Cristo, curvo davanti alle due coppe che l'angelo gli offre, apre le braccia a croce come per accoglierle meglio. Quest'essere scheletrico, evanescente, fantomatico, incarna al tempo stesso l'angoscia e l'accettazione del proprio destino.

Il risultato di queste ultime trasformazioni vissute da Goya saranno le pitture, le incisioni e i disegni degli ultimi anni, in particolare quelle che sono definite «pitture nere». Esse sono state dipinte sui muri della casa in cui si è sistemato all'indomani della malattia, nel 1819. La loro realizzazione, dunque, continua senza interruzioni l'esperienza che egli ha

appena superato e di cui l'autoritratto con Arrieta rende testimonianza. Quest'opera costituisce, se non il prologo, almeno la premessa delle pitture nere. A prima vista nulla potrebbe essere di spirito più diverso. Essa mostra, per la prima volta forse in Goya, un'incarnazione della virtù suprema, la completa benevolenza verso il prossimo. Le altre rappresentano una sfilata di demoni e di mostri. Subito dopo aver esplorato i vertici dell'umanità, il pittore si occupa di riportare in superficie gli abitanti dei suoi abissi. Forse, però, bisogna superare questa apparente contraddizione. È anche possibile che solamente il contatto con il terreno solido della compassione abbia infuso in Goya il coraggio di intraprendere questo viaggio pericoloso che gli avrebbe consentito di liberarsi dai propri demoni fissandoli sulle pareti dell'abitazione.

La realizzazione delle pitture nere occupa l'intermezzo liberale vissuto dalla Spagna tra il 1820 e il 1823, gli anni tra il colpo di stato di Riego e il suo arresto. In effetti, nel settembre del 1823, dunque all'indomani della vittoria dei conservatori, Goya fa dono della Quinta del Sordo al nipote Mariano e da quel momento sembra non abitarvi più; trascorrerà i primi mesi dell'anno successivo in casa di un amico. Nello stesso momento, decide di lasciare la Spagna e comincia a organizzare il futuro esilio. Le ragioni di questa partenza, che possiamo solamente ipotizzare, non sembrano essere di natura politica. In questo periodo Goya non ha alcuna attività pubblica, le sue immagini sovversive non circolano e poi ha amici influenti appartenenti a tutti gli schieramenti; eppure, è chiaro che le sue simpatie sono rivolte alla corrente liberale. Se la relazione illecita con Leocadia era una valida ragione per lasciare Madrid, nelle nuove circostanze ha potuto motivare la partenza dalla Spagna: Leocadia non nasconde le proprie convinzioni liberali e senza dubbio desidera abbandonare il paese. Le pitture nere, dunque, sono state realizzate durante un periodo caratterizzato sia da una nuova libertà interiore, conseguente alla malattia, sia da una relativa liberalizzazione politica.

Il primo tratto caratteristico delle pitture che decorano le pareti della Quinta del Sordo, chiamate «nere» a causa della presenza ossessiva di questo colore, è il fatto che soltanto il pittore stesso e la sua cerchia più stretta hanno avuto il privilegio di vederle. Goya ha percorso un lungo cammino dalla lettera del 1794 a Iriarte, in cui annunciava di voler evitare la pittura commissionata e preferiva realizzare le immagini che gli erano imposte da una sorta di necessità interiore. I suoi primi quadri spontanei, come altri che sarebbero seguiti, dipinti parallelamente alle committenze ufficiali, erano comunque destinati a esseri visti da un pubblico, per quanto ristretto: Goya li inviava all'Accademia insieme alla sua lettera. L'evoluzione riguarda poi lo statuto delle incisioni: se i *Capricci* sono messi in vendita, i *Disastri della guerra*, peraltro costati a Goya tempo e

denaro, non lo saranno mai. Se ne ricaveranno soltanto due serie di prove, una delle quali consegnata a uno degli amici più intimi. Per tale motivo sono paragonabili ai disegni, attività strettamente privata, e diventano semplice mezzo di espressione e di ricerca della verità, invece di servire la comunicazione immediata. Gli stili delle pitture destinate all'uno o all'altro uso, pubblico o privato, divergono, come abbiamo visto, sempre più.

Con le pitture nere Goya compie un passo ulteriore. Dipingendole sulle pareti della propria casa, e non più su una tela trasportabile, egli sottolinea la propria rinuncia a diffonderle in qualche modo. Del resto, è straordinario constatare che di esse non esiste alcuna menzione, vivente Goya, né tra la corrispondenza, tantomeno negli scritti delle persone a lui vicine: tutto avviene come se non esistessero. Egli le dipinge perché vivono dentro di lui, non perché voglia riuscire gradito, o auspichi un contraccambio in denaro, o – più nobilmente – perché abbia l'intenzione di rivolgersi ai contemporanei e metterli a parte delle rivelazioni che ha avuto. Le sue immagini sono destinate a lui soltanto. Per cogliere la singolarità di questa situazione, dobbiamo ricordare che si tratta di uno dei più importanti cicli di quadri dipinti da un artista moderno e immaginiamo per un momento che invece di affrescare le pareti di una cappella del Vaticano Michelangelo avesse dipinto gli affreschi della Cappella Sistina sulle pareti del proprio granaio, poco prima di abbandonarlo per sempre!

Da allora molte cose sono cambiate. Le pitture sono state trasferite su tela e conservate al Prado, il museo nazionale di Spagna; sono diventate oggetto di ammirazione universale e di innumerevoli commenti, che ruotano intorno a due domande complementari: perché sono state dipinte? Qual è il loro significato?

Per tentare di individuare le ragioni che abbiano indotto Goya ad affrescare le pareti di due grandi stanze nella propria casa, ricordiamo innanzitutto ciò di cui siamo al corrente. Ho già accennato alla stretta vicinanza dell'autoritratto con Arrieta, oltre all'assenza di ogni menzione contemporanea di questi dipinti, tanto da parte del pittore quanto dei suoi amici. Bisogna maggiormente soffermarsi sul modo in cui egli se ne separa, alla fine del 1823. Goya, ora lo sappiamo bene, non condivide alcunché dell'artista che lavora di getto, in preda a pulsioni irresistibili; non è uomo da agire impulsivamente senza accompagnare la propria creazione con una riflessione. Non può ignorare che queste immagini, dipinte indubbiamente durante buona parte degli anni 1821 e 1822, rappresentano, sia in quantità sia in qualità, il compimento se non il vertice di un intero aspetto della sua produzione. Negli anni precedenti non ha prodotto alcunché di altrettanto ambizioso, né lo farà in quelli successivi. Ora, non solo dona la propria casa al nipote

(un comportamento che poteva rispondere a considerazioni di comodo), ma l'abbandona, apparentemente senza rimpianti, poi lascia il paese e, nel corso delle future brevi visite a Madrid, non le riserva alcuna particolare attenzione. Come spiegare, da parte sua, l'assenza di ogni interesse per i propri capolavori?

Con una certa ingenuità alcuni spettatori si sono chiesti, vedendo le pitture nere, se non fossero la prova tangibile della follia del pittore. È evidente che un folle non avrebbe potuto dipingere immagini come quelle, che non appartengono affatto all'arte bruta. Si potrebbe piuttosto suggerire che siano una dimostrazione del contrario. Da decenni ormai, Goya ha rimosso le barriere che trattenevano i suoi demoni nell'inconscio e ha lasciato che invadessero le sue immagini. L'aveva capito: ciò che la chiesa o le superstizioni popolari trattano come diavolesse e diavoli sono soltanto desideri e pulsioni, paure e angosce profondamente nascoste in ciascuno di noi. Egli dunque li mostra, dando loro forma - ma senza lasciarli liberi, per timore che possano dominarlo. Soltanto dopo aver vissuto la duplice esperienza della malattia quasi mortale e della compassione disinteressata da parte dell'amico si sentirà finalmente poggiare su una base sufficientemente solida, dalla quale, senza timori, mostrare i propri fantasmi alla luce del sole.

Werner Hofmann ha ragione quando suggerisce che, con le sue pitture nere ma anche con tutto ciò che, nella sua opera, le prepara, Goya sia divenuto l'esorcista di sé stesso. Al prete che è munito di una croce e proferisce delle imprecazioni, si sostituisce il pittore armato soltanto di pennelli e matite; invece di esorcizzare gli altri, si guarisce da sé. Il pittore «inventa e chiama a raccolta i mostri e i demoni, trasformando in immagini le sue cupe ossessioni»: adesso sa che questi esseri hanno origine «nelle profondità nascoste dello psichismo individuale».42 Proprio perché la creazione delle pitture nere appartiene a un percorso di autoguarigione, Goya non cerca in alcun modo di dividerle, nemmeno con gli amici: le dipinge per liberarsene, non per essere ammirato, il che spiega forse anche la mancanza di rifinitura nell'esecuzione di questo lavoro, se lo paragoniamo per esempio alla *Sepoltura della sardina* (Illustrazione 18). Ed è anche lecito chiedersi se, invece di costituire per lui un motivo di attaccamento alla casa, non siano diventate una delle cause della sua partenza: una volta che è riuscito a dipingere i propri demoni, non ha più bisogno, né tantomeno voglia, di guardarli. Molto meglio iniziare una nuova vita altrove.

Una tale interpretazione permette di cogliere la coerenza dei diversi fatti che racchiudono la creazione delle pitture nere. Ma che cosa ci dicono esattamente? Questa domanda rischia di restare senza una risposta definitiva. E qui non si tratta soltanto del margine d'incertezza proprio di ogni esegesi: in questo caso, Goya non ci ha lasciato alcun indizio e non è detto che abbia

voluti rendere possibile il processo di decifrazione. Abbiamo visto come si dedicasse, fin dai *Capricci*, a confondere le tracce; ormai, l'impossibilità di cogliere il significato è diventata una delle caratteristiche del suo universo. D'altra parte, le pitture sono state spostate e restaurate, talvolta anche pesantemente. Non esiste certezza assoluta sulla posizione originale di tutti i quadri - ma sappiamo che Goya presta particolare attenzione all'ordine in cui appaiono gli elementi di una serie. È altrettanto noto dalle fotografie (risalenti agli anni 1860-1880) che alcuni quadri sono stati mutilati di gran parte della loro superficie e alcuni dettagli considerati mal riusciti sono stati cancellati. Secondo altre informazioni, una scala, anch'essa decorata, collegava le due stanze: purtroppo è scomparsa. Infine, può essere accaduto che il figlio di Goya, o altri artisti, abbiano ritoccato le pitture prima che fossero spostate. Tutto ciò non impedisce di stabilire con certezza alcuni elementi, che facilitano la comprensione dell'insieme.

Se guardiamo queste immagini nel contesto delle opere anteriori di Goya, e più in particolare di quelle che non erano destinate a essere viste da tutti, il loro carattere enigmatico si attenua. Dal 1793 - anche dal 1788, anno in cui dipinge il *San Francesco Borgia* - la sua produzione è costantemente caratterizzata da quadri che mostrano esseri soprannaturali, streghe che festeggiano il sabba, folli e malati grotteschi, violenze fisiche, masse in stato di trance. Lo shock prodotto dalle pitture nere deriva dalla concentrazione delle loro caratteristiche. Invece di piccoli quadri da studio, qui ci troviamo di fronte a quattordici pannelli di grande formato, dipinti senza scrupoli di prospettiva o di scala, e il cui soggetto centrale è soltanto un dettaglio marginale tra i tanti. Essi traspongono in pittura ciò che i disegni accennavano, esprimono chiaramente ciò che prima era soltanto suggerito. Dopo aver vissuto la guerra, con il suo corteo di orrori, Goya si considerava investito di una missione: trasmettere al resto dell'umanità ciò che ha appreso. Ne erano nati i *Disastri della guerra* e i quadri che li accompagnavano. Allo stesso modo, dieci anni dopo, egli si ritiene obbligato a lasciare traccia di quest'altra esperienza spaventosa, la sua visita all'inferno, in mezzo ai demoni - ossia all'interno di sé stesso e non più nel mondo esterno. Le pitture nere sono il racconto di questo viaggio nella notte più buia; per la seconda volta, il testimone compie il proprio dovere.

Non sembra che questi quadri obbediscano a un progetto iconografico sistematico, il che del resto non corrisponderebbe alle pratiche abituali di Goya. Non è nemmeno necessario cercare di leggerli come un commento di avvenimenti politici dell'epoca. Ancora una volta, il pittore ha rappresentato i temi ricorrenti della propria immaginazione, ma accentuandoli e attingendo ai registri più diversi. Si può osservare che, come in tutta la parte «notturna» della produzione, qui Goya testimonia

di una visione piuttosto disillusa dell'umanità, che sia nelle scene di folla, nelle figure provenienti dalle solite superstizioni o nell'evocazione dei personaggi mitologici. Realizzate verso la fine della carriera, le pitture nere da questo punto di vista costituiscono un polo opposto a quello con cui Goya aveva avviato l'attività artistica: i cartoni che mostravano i giochi e i divertimenti della gente comune. Nello stesso tempo, il fatto che Goya abbia trascorso molti anni accanto a queste immagini suggerisce che l'impressione che ne doveva ricavare non fosse puramente tragica (come accade sovente agli spettatori di oggi). Si può ipotizzare che gli esseri grotteschi che popolavano i muri della casa lo facessero talvolta ridere, piuttosto che tremare di paura, e il vederli così raffigurati infondesse in lui un certo sollievo invece di annichilirlo. La dimensione satirica e perfino comica delle immagini doveva apparire ai suoi occhi ben più chiaramente che a noi.

E ora veniamo a ciò che sappiamo della disposizione originale di queste immagini e che risulta utile alla loro interpretazione. Si trovavano in due stanze di uguali dimensioni, una sopra l'altra. Nella sala al piano terra erano collocati sei quadri. A destra dell'entrata: un vecchio, accompagnato da un altro personaggio; a sinistra una donna che si appoggia su una sorta di roccia (GW 1622), identificata in Leocadia dal pittore Brugada, primo osservatore della *Quinta*, che conosceva personalmente la compagna di Goya. Sulla parete opposta, a sinistra, Saturno che divora un essere minuscolo; a destra, una donna che leva il pugnale, nella quale si riconosce Giuditta in piedi sopra Oloferne (GW 1625). Tra queste pareti che si guardano, due grandi pannelli dai personaggi molteplici, descritti nell'inventario postumo come *Il grande caprone* (o *Il sabba delle streghe*) [GW 1623] e *Il pellegrinaggio a San Isidro* (GW 1626). Bisogna comunque ricordare che nessuno di questi titoli è attestato da Goya e che non è possibile dimostrare le identificazioni tradizionali, nemmeno quella di Saturno. Un settimo pannello, più piccolo, raffigurante due vecchi (uomini? donne?) si trovava forse nella stessa stanza, sopra una porta, ma è anche possibile che provenga dall'altra sala.

Nella seconda stanza abbiamo tre coppie di pannelli. La prima riunisce le immagini vicine all'entrata, una delle quali è Leocadia, che probabilmente abitava questo spazio. Dall'altro lato della porta sarebbe logico trovare una rappresentazione del padrone di casa, il pittore stesso, invece vi sono due personaggi (GW 1627, [Illustrazione 21](#)) molto diversi tra loro. Quello di destra, in secondo piano, assomiglia ad altre teste grottesche di Goya e si direbbe che sia nell'atto di gridare qualcosa all'orecchio del personaggio di sinistra, il quale, al contrario, appare come un vegliardo rispettabile e pacifico, con un lungo bastone tra le mani. Il grido dell'uno potrebbe essere indizio della sordità dell'altro? Si può anche pensare che il personaggio

di destra, dai tratti deformi, non sia un essere umano come gli altri, ma un demone – quello che, abitando lo spirito di Goya, gli insuffla le visioni cupe che lo ossessionano. Se fosse così, nel vecchio si potrebbe vedere una rappresentazione allegorica di Goya stesso, per nulla caricaturale.

Questa interpretazione troverebbe conferma in un disegno probabilmente posteriore (G 54, GW 1758, [Figura 31](#)) che rappresenta un vegliardo piuttosto simile, questa volta appoggiato a due bastoni; la didascalia del disegno dice: *Imparo sempre*. Torneremo sul significato di questa espressione. Ciò che importa qui è l'impiego della prima persona singolare per un'immagine che non presenta alcuna somiglianza fisica con Goya. Sappiamo che Goya ha l'abitudine di comparire all'inizio dei suoi cicli: un ritratto in apertura dei *Capricci*, un'immagine puramente simbolica all'inizio dei *Disastri*, quella di un uomo inginocchiato che spalanca le braccia in un gesto simile a quello di Cristo. È probabile che abbia fatto altrettanto all'inizio delle pitture nere. Se la supposizione fosse corretta, ne potremmo concludere che queste due immagini, ai lati della porta, non farebbero parte dell'universo che occuperà lo spazio restante.

In fondo alla stanza si trovano nuovamente un uomo e una donna, ma, piuttosto che comuni esseri umani, ora si tratta di due personaggi leggendari, appartenenti l'uno all'Antico Testamento, l'altro alla mitologia greca o romana. Le azioni che essi compiono hanno un nesso tra loro. Una giovane donna (Giuditta) taglia la testa dell'uomo, motivo che Goya aveva già disegnato all'epoca dei *Capricci* (GW 636); quanto all'uomo, Crono o Saturno, è rappresentato come un gigante mostruoso, di età indefinita, mentre divora un essere umano (GW 1624, [Illustrazione 22](#)). A differenza del disegno che venticinque anni prima Goya aveva dedicato al medesimo soggetto (GW 635, [Figura 32](#)), in cui il titano inghiotte molti uomini di piccola taglia, e contrariamente al quadro di Rubens sul medesimo tema, che Goya aveva potuto vedere a Madrid, l'essere che viene ingoiato non è un bambino né un uomo: ha il corpo di una giovane donna. Il collegamento tra Saturno e la sessualità maschile, del resto, è suggerito da un altro fatto: la vecchia fotografia di questo pannello mostra, a quanto pare, il personaggio con il membro in erezione; questo dettaglio forse è scomparso (o è stato dissimulato) quando le pitture murali sono state trasferite su tela. Non dimentichiamo che il mito greco (o romano), se non fa mangiare una figlia dal padre, ha forti connotazioni sessuali (e non soltanto delle associazioni con la malinconia o il trascorrere del tempo): Crono, in un primo tempo, aveva tagliato il pene del padre Urano; subirà la medesima sorte per mano di Zeus, suo figlio.

Le due immagini, dunque, rappresentano entrambe una condanna a morte di un individuo del sesso opposto; offrono un'interpretazione estrema delle relazioni tra i due sessi – ricca

di antecedenti nell'opera del pittore, durante il lungo periodo che separa le pitture nere dai *Capricci*. Raramente Goya ha raffigurato versioni idilliache o anche semplicemente pacifiche dei rapporti tra uomini e donne. Ancor prima della malattia, egli offre una visione satirica della coppia umana nel quadro del 1792 intitolato *Le nozze* (GW 302), cartone per la serie di arazzi «legati al mondo contadino e comici», in cui i coniugi sono particolarmente mal assortiti. Vedendo frustrate le speranze che riponeva nella relazione con la duchessa d'Alba, Goya sembra essere divenuto ancora più diffidente al riguardo: nei *Capricci* sono ora le donne a derubare gli uomini, ora questi ultimi a cercare di approfittare di loro. Goya non si fa cantore di un amore felice e pacifico. L'ideale sarebbe la separazione - ma non pare sempre possibile, come testimonia il *Capriccio* 75, in cui si vedono un uomo e una donna avvinti l'uno all'altra, ghermiti da un uccello notturno (il demonio). La didascalia è un grido di angoscia: «Non c'è nessuno che possa liberarci?». Separazione tanto più difficile, visto che in Spagna non esiste il divorzio...



Figura 31. *Imparo sempre.*



Figura 32. *Saturno*.

Numerosi disegni di epoca successiva ritornano sul medesimo tema: la vita di coppia è un giogo, se soltanto vi si potesse sfuggire! Il *Disparate 7*, «Follia disordinata», talvolta detta «matrimoniale» (GW 1581, [Figura 33](#)), quasi contemporanea alle pitture nere, raffigura un essere mostruoso, una sorta di coppia siamese con una testa a due volti, quattro braccia, quattro gambe e perfino otto piedi, mentre si rivolge a un gruppo di spettatori simile alle creature che popolano le pareti della Quinta del Sordo. Quest'essere duplice non ha l'aria felice!

Le relazioni tra i sessi sono sovente caratterizzate dalla violenza, come testimoniano i numerosi stupri che Goya mostra

nei quadri o nei *Disastri della guerra*. Non si tratta di una violenza che connota solamente briganti o soldati, essa permea la vita delle coppie. Ecco un giovanotto che prende a bastonate la compagna (B 34, GW 402): apparentemente è la reazione spontanea di un uomo la cui gelosia è stata risvegliata! Un altro disegno (F 18, GW 1446, [Figura 34](#)) mostra una scena di violenza coniugale: accanto a un letto disfatto l'uomo ha afferrato la donna per i capelli e la colpisce, mentre lei tenta di difendersi; il vaso da notte rovesciato testimonia della brutalità dei gesti. La violenza maschile oltrepassa di gran lunga quella delle donne, che tuttavia non è inesistente, anche se nello spirito di Goya è legata ad altre situazioni. Per esempio, la donna che si accinge a massacrare con la sua ascia un boscaiolo addormentato (F 87, GW 1503)... per impadronirsi dei suoi miseri beni? Un disegno attribuito all'album D (GW 1379, [Figura 35](#)) mostra una donna nell'atteggiamento di Saturno: questa specie di strega, raffigurata con la testa di un cadavere, ingoia un bambino, è un cannibale, un orco; *Donna cattiva* dice la didascalia in forma di litote. Le immagini di Saturno e di Giuditta possono essere interpretate come il parossismo di questa guerra dei sessi - rivelando così ciò che hanno in comune. Esse richiamano le immagini della parete opposta, che mostrano ugualmente una giovane donna e un vecchio, ma in atteggiamenti molto più meditativi: da una lato regna la violenza, dall'altro la pace.

I due ampi pannelli della stessa stanza, *Il grande caprone* e il *Pellegrinaggio a San Isidro*, sono abbastanza simili tra loro: entrambi mostrano una folla in stato di trance. Il pannello di destra riprende un soggetto già trattato nella *Prateria di San Isidro* (GW 272), una tela appartenuta al duca di Osuna. Il contrasto è totale, comunque, tra l'ambiente gioioso del vecchio quadro e il delirio che esprimono i volti spaventosi dei pellegrini in questo pannello della Quinta del Sordo. Quello che gli sta di fronte, a sinistra dell'ingresso, rappresenta - ancora una volta uno dei primi quadri «con streghe» di Goya (*Aquelarre*) - il grande caprone (il diavolo) circondato dai propri adoratori. Il trattamento, però, è assai diverso qui e ricorda piuttosto *La sepoltura della sardina* ([Illustrazione 18](#)): le figure non sono disegnate né separate nettamente le une dalle altre, i volti sono ridotti a smorfie grottesche. Inoltre, il grande caprone non è più il personaggio centrale; è visto di spalle e ridotto a un profilo posto sul lato sinistro - effetto tanto più stupefacente, dato che in origine il pannello si prolungava a destra di un buon metro. Il centro dell'attenzione adesso è la folla abbruttita e grottesca, che ha sostituito quelle poche streghe quasi accettabili del vecchio quadro.

Confrontando questa immagine con il quadro realizzato venticinque anni prima, ci rendiamo conto che nell'universo di Goya il ruolo stesso del soprannaturale è mutato. Tele come

Aquelarre o *L'esorcismo* (Illustrazione 9) si avvicinavano al genere fantastico. Il contenuto della visione era rappresentato con verosimiglianza, ma la sua origine rimaneva incerta: non era forse l'effetto di un sogno, un accesso di follia, una superstizione popolare? Rimaneva il dubbio che non fosse vero ciò che era mostrato. Nulla di simile può dirsi del *Grande caprone* sulle pareti della Quinta del Sordo. Il confronto delle pitture nere con i quadri di stregoneria o con i *Capricci* permette di misurare il cammino compiuto da Goya. Non rimane più traccia del carattere ludico o satirico delle immagini di un tempo. Le figure dipinte a distanza di un quarto di secolo sono da prendere alla lettera, rapporto fedele di ciò che ha visto il pittore. La nuova immagine non è più *fantastica*, è *fantasmatica*. L'una presenta, in forma dubitativa, esseri reali; l'altra, con grande franchezza, le visioni del pittore. Sono immagini che abitano davvero la sua mente, non è suggerito alcun dubbio in proposito, tantomeno consentito. In questo modo, il pittore anticipa l'evoluzione del genere fantastico nel XX secolo, quando esso cesserà di opporre all'immaginario il reale, di cui intende rivelare l'estraneità. Goya, ormai, si limita a dipingere i propri fantasmi - con la differenza che conducono alla verità del reale.



Figura 33. «Follia disordinata», *Disparate 7*.



Figura 34. *Litigio coniugale*.

Le due immagini che si guardano offrono dunque una rappresentazione caricaturale della plebaglia, credulona e potenzialmente violenta. Qui, il pretesto del raduno è fornito da una cerimonia religiosa cattolica, il pellegrinaggio a San Isidro; là, invece, si tratta di un rituale presieduto dal diavolo in persona. I volti dei fedeli sono altrettanto inquietanti in entrambi i culti. Goya non sembra preferire un credo all'altro, né nutrire illusioni sull'intelligenza e la lucidità di questa folla.

I pannelli del primo piano, a loro volta, riprendono temi consueti dell'universo di Goya, in maniera però meno sistematica; sono sensibilmente più luminosi di quelli del piano terra ed è presumibile che siano stati dipinti per primi. In fondo alla sala si trovano due pannelli che si potrebbero considerare pitture di genere, *La Masturbazione* (GW 1618) e *La lettura* (GW 1617), dei quali si può ancora pensare che illustrino rispettivamente l'abbruttimento del popolo e un'occupazione consigliata dagli «illuminati». Sono passatempi quotidiani, condannabili o lodevoli, ma il contenuto aneddotico poco importa, i dettagli materiali sono eliminati a vantaggio dei gesti e degli atteggiamenti. Accanto si trovano altri due quadri: l'uno,

La passeggiata del Sant'Uffizio (GW 1619), fa pensare alle folle nelle processioni raffigurate al piano terra, dunque ora sono i rituali dell'Inquisizione a essere assimilati alle cerimonie diaboliche. L'altro rappresenta due figure perfettamente simmetriche: sono contadini che, sprofondati nella terra fino alle ginocchia, si prendono a randellate (GW 1616). Può essere visto come un'immagine delle lotte fratricide che percorrono la storia dell'umanità, da Caino e Abele fino agli scontri tra conservatori e liberali in Spagna, lotte che si rivelano tragiche per i contendenti e rischiano di causarne il reciproco annientamento - per esempio i contadini minacciati di essere inghiottiti. I due quadri successivi mostrano dei personaggi soprannaturali, *Le parche* (GW 1615) a sinistra, *Asmodea* (GW 1620) a destra, e ricordano altre figure immaginarie dell'epoca dei *Capricci*. I due vecchi che mangiano golosamente (GW 1627a) si trovavano senza dubbio a sinistra della porta d'ingresso, a completare il crudele inventario stilato da Goya del mondo in cui è inserito; le loro teste sono ancora più grottesche di quelle delle *Vecchie*.



Figura 35. *Donna cattiva.*

Con questa rassegna appare evidente che Goya attinge liberamente i propri temi alle tradizioni più diverse – mitologia antica, personaggi biblici, superstizioni popolari, scene di genere – piuttosto che mettersi al servizio di una in particolare. La loro unità deriva dalla comune appartenenza all'universo personale del pittore. Per realizzare il proprio scopo, Goya utilizza ogni mezzo a disposizione. Questi personaggi spaventosi

sono tutti emanazioni di lui stesso ed egli lo sa; nello stesso tempo, la loro proiezione sui muri della casa gli permette di prenderne le distanze.

Nelle pitture nere, in un gesto al tempo stesso di richiamo e di espulsione, Goya ha esteriorizzato per l'ultima volta le forze che minacciano l'umanità dal suo interno. All'inizio dell'autobiografia *La promessa dell'alba*, Romain Gary, in un movimento simile, convoca ciò che egli definisce «le schiere nemiche che si piegano su di me», la serie di demoni che non lo abbandonano mai. «C'è prima di tutti Tatoche, il dio della stupidità. [...] C'è Merzavka, il dio delle verità assolute, una specie di cosacco ritto sopra cumuli di cadaveri, il frustino in mano. [...] C'è anche Filoche, il dio della meschinità, dei pregiudizi, del disprezzo, dell'odio... Lui è un meraviglioso organizzatore dei movimenti di massa, delle guerre, dei linciaggi, delle persecuzioni. [...] Vi sono anche altri dèi, più misteriosi e più loschi, più insidiosi e nascosti, difficili da identificare; le loro schiere sono numerose e numerosi i complici che hanno in mezzo a noi...»⁴³ Sono loro che Goya ha dipinto sui muri della casa e inciso sulle sue ultime lastre di rame.

Le pitture nere rappresentano l'espressione pittorica appropriata delle rivelazioni che Goya vorrebbe fare sulla violenza che abita il mondo esterno, ma anche sui demoni che si sono insediati dentro la sua mente. Nella sua evoluzione esse operano la sintesi di due momenti precedenti, le visioni affidate ai *Capricci* raggiungono nelle pitture nere le constatazioni opprimenti che l'hanno portato ai *Disastri della guerra*. Al tempo stesso muta la posizione del pittore rispetto alle immagini che realizza: le sue pitture murali gli permettono adesso un'espulsione, la raffigurazione assume una funzione di esorcismo. Diventando consapevole delle proprie ossessioni, esteriorizzandole in un'opera, egli può liberarsene, o almeno tenerle sotto controllo. Può anche permettere allo spettatore di compiere il medesimo processo. Questo cambiamento è stato facilitato, presumibilmente, dall'incontro con la compassione di cui è stato oggetto. Tutto si svolge come se, grazie a questa scoperta, Goya fosse riuscito ad allontanare da sé le visioni che fino a quel momento lo possedevano in maniera incontrollata e a realizzare l'ideale di cui avrebbe parlato negli ultimi anni, mostrare i piani e le cose «come appaiono a distanza, a meno di essere miopi»...

L'ultimo pannello, a destra della porta al primo piano, è il più curioso e non ha equivalenti nel resto della produzione del pittore: è *Il cane* (GW 1621, [Illustrazione 23](#)). Tanto singolare che ci si è potuti chiedere se non si trattasse di un frammento di un'immagine più grande, ma l'esame minuzioso del quadro non ha rivelato altre tracce. Non soltanto il cane è ridotto alla sola testa, ma occupa una piccolissima parte della superficie, che è coperta di pittura, ma non rappresenta alcunché. Il cane guarda

qualcuno o qualcosa che non sappiamo identificare e questa impossibilità di attribuire un significato all'immagine diventa il simbolo della sua vacuità. Qui è abolita ogni idea di spazio pittorico e al tempo stesso di umanità. È il punto estremo che Goya raggiunge nell'esplorazione delle possibilità pittoriche; è anche l'ultima immagine che si vede nella sua casa (supponendo che quella di Leocadia sia la prima). Una ventina d'anni dopo, Turner dipingerà a sua volta un famoso cane solitario, eppure, malgrado l'assenza di ogni oggetto visibile intorno a lui, conserverà l'idea dello spazio in cui si trova l'animale. Goya, invece, ci fa abbandonare il mondo che conosciamo per mostrarci soltanto il vuoto.

Allo stesso periodo delle pitture nere risalgono probabilmente i *Disparates*, parola che in spagnolo assume il significato di stravaganza, incoerenza, follia. L'interpretazione di questa quarta serie di incisioni è resa più difficoltosa dal fatto che è incompiuta, l'ordine delle immagini è incerto, infatti molte di esse sono prive di didascalia. Basandosi, tuttavia, sull'ordine osservato nelle altre serie, si può ipotizzare che una di queste incisioni (GW 1600, [Figura 36](#)) fosse destinata a figurare all'inizio. Essa rappresenta un uomo in età avanzata che si solleva da un corpo addormentato: come immagine d'apertura sarebbe dunque, ancora una volta, un ritratto simbolico dell'autore che, un po' come nella [Figura 6](#) o in altri disegni, è presente sia nel mondo reale (a letto) sia in quello onirico (in piedi).

Egli è messo di fronte alle proprie visioni, i cui dettagli saranno approfonditi nei *Disparates* seguenti. Intorno a lui si distinguono alcuni animali già incontrati: uccelli notturni, tartarughe, un cane; al centro un'arpia, metà donna metà uccello, e intorno i profili di esseri umani contratti dalle smorfie e minacciosi, i fantasmi che abitano il mondo notturno che Goya esplora da decenni: passioni incontrollabili, violenza, stupidità, ignoranza. Le altre ventuno incisioni sviluppano queste allucinazioni da incubo: un immenso fantasma che semina il terrore; un gigante di Carnevale, che ride e balla, benché suscitati anche lui paura; corpi tagliati e maltrattati, esseri soprannaturali, una folla caotica.



Figura 36. «Follia funebre», *Disparate 18*.

Tutto avviene come se Goya riprendesse il progetto dei *Sogni*, che aveva preceduto i *Capricci*; del resto, affiorano qui delle reminiscenze dei cartoni di arazzi, dei *Capricci*, dei *Disastri della guerra*, dei disegni. L'intera serie illustra la rottura con la rappresentazione del mondo visibile, al posto del quale Goya raffigura gli abitanti del proprio mondo interiore; lo spazio è radicalmente destrutturato più che mai, mancano punti di orientamento. Per quale motivo Goya non si è accontentato dei disegni, con i quali aveva peraltro cominciato, ma ha scelto di passare all'incisione? Essa facilita la riproduzione e l'ampia diffusione delle immagini, che tuttavia, essendo particolarmente enigmatiche, non lasceranno mai il suo atelier. Ma forse contava, ancora una volta, sugli spettatori e sugli appassionati del domani, quelli a cui sarebbe stata offerta la piena comprensione.

Si raggiunge una sorta di parossismo in un altro disegno risalente allo stesso periodo, probabilmente destinato alla preparazione di una litografia - della quale, peraltro, non possediamo alcuna traccia (GW 1647, [Figura 37](#)). In esso si vedono alcuni esseri umani nudi, spinti verso destra da un diavolo altrettanto nudo. La scena è osservata con piacere da un gruppo di animali mostruosi. Le vittime umane si aggrappano le une alle altre, una donna ha afferrato i capelli dell'uomo dietro di lei. Il disegno viene chiamato *La via dell'inferno*. Per parte mia, ma non sono il primo, vedo in essa la raffigurazione premonitrice di quanto possiamo immaginare dei campi di sterminio: *Himmelweg* era il nome attribuito al tragitto che a Treblinka conduceva allo sterminio. Forse è l'immagine più spaventosa che Goya abbia dipinto.



Figura 37. *La via dell'inferno.*

16. UNA NUOVA PARTENZA

In qualità di pittore del re, Goya, sempre molto attento a non perdere i propri emolumenti, deve ottenere un'autorizzazione per qualunque spostamento. Perciò sostiene pretestuosamente che per la propria salute ha bisogno di andare alle terme e ottiene i documenti necessari. Nel giugno del 1824 si reca in Francia, dove trascorrerà gli ultimi anni della vita. Inizialmente va a Bordeaux, dove hanno trovato una sistemazione numerosi emigrati spagnoli e in particolare l'amico Moratín, con cui è rimasto in stretto contatto. All'indomani del suo arrivo, Moratín invia a un amico una lettera in cui descrive i primi passi di Goya a Bordeaux: apparentemente, dà prova di una vitalità sorprendente. Come si legge, «è sordo, vecchio, sfibrato e debole, non parla una parola di francese, non ha un domestico (lui che ne avrebbe bisogno più di chiunque altro)», eppure, nello stesso tempo, è «così felice e desideroso di conoscere il mondo». Il suo «appetito» è anche fisico: «Per due giorni, ha mangiato con noi come un giovane studente» (27 giugno 1824). Questa nuova voglia di vivere lo sprona subito a muoversi: sono trascorsi solo pochi giorni dall'arrivo a Bordeaux e riparte, questa volta per Parigi, dove trascorrerà i mesi estivi.

Nella capitale ritrova altri amici spagnoli. In base ai resoconti della polizia francese (i suoi movimenti, infatti, sono controllati), «esce soltanto per visitare i monumenti e passeggiare in luoghi pubblici» (15 luglio 1824). Il risultato è una serie di disegni ai quali affida le proprie osservazioni, accompagnandoli con didascalie come «L'ho visto a Parigi». Ritornato in settembre a Bordeaux, trova sistemazione in una casa confortevole, dove lo raggiunge Leocadia, arrivata dalla Spagna in compagnia del figlio più giovane e della figlia. In due occasioni Goya ritornerà a Madrid per sistemare le proprie questioni finanziarie, a dimostrazione che può circolare liberamente, in quanto le autorità spagnole non lo considerano un esiliato indesiderabile. Ha ancora qualche problema di salute (Moratín riferisce che nel maggio del 1825 ha rischiato la vita), ma la sua voglia di vivere, di conoscere e di produrre non viene meno. In una lettera risalente alla fine di quello stesso anno, scrive: «Non ho la vista, né la forza, né penna, né calamaio, mi manca tutto eccetto la volontà» (20 dicembre 1825). Al figlio l'anno precedente aveva dichiarato che si apprestava a «vivere come Tiziano, fino a 99 anni» (24 dicembre 1824). Tuttavia, non è sua abitudine accontentarsi di ciò che ha già fatto. Lo stesso figlio riferisce, nella nota biografica: «Dubitavo di sé e delle proprie opere e talvolta, quando non riusciva nei propri intenti, diceva: "Ho dimenticato come si dipinge"».

Accanto a tecniche ormai sperimentate, Goya ne svilupperà un'altra, molto più innovativa. Essa gli permette di dipingere minuscole tempere su avorio. Una decina di esemplari sono giunti fino a noi. Ecco come ne parla nei propri ricordi l'amico degli ultimi anni, il giovane pittore Antonio Brugada: «Egli annoverava la lastra di avorio e vi lasciava cadere sopra una goccia d'acqua, che, espandendosi, toglieva una parte del fondo e tracciava dei raggi capricciosi. Goya sfruttava questi solchi e ne faceva sempre uscire qualcosa di originale e inatteso».44 Il disegno che Goya aggiunge a queste macchie capricciose gioca dunque un ruolo secondario; il capriccio non è più quello del pittore, ma degli strumenti dei quali si serve (altra innovazione che preannuncia il futuro). Questa maniera di sottomettersi al caso non gli impedisce di ritrovare i temi e lo stile abituali, come dimostra per esempio il *Monaco che parla con una vecchia* (GW 1685), che sembra uscito dalle pitture nere. Goya è consapevole dell'originalità del proprio procedimento. A un amico scrive: «L'inverno scorso ho dipinto su avorio e ho una collezione di circa quaranta prove, è una nuova sorta di minuscola tempera che non ho mai visto prima, perché è fatta usando la tecnica del puntinato...» (20 dicembre 1825).

Contemporaneamente, si lancia nel perfezionamento di una nuova forma di stampa, la litografia, nella quale si era già cimentato, ma con scarso successo, prima di sistemarsi alla Quinta del Sordo. Adesso compie rapidi progressi, come testimoniano le immagini che realizza e di cui va fiero. Nello stesso tempo, e forse sotto l'influsso della sua nuova padronanza della litografia, rinnova interamente la tecnica dei disegni: al posto dell'inchiostro di china e della seppia, utilizza la pietra nera e la matita litografica. Per dipingere ricorre anche alla spatola, invece dei pennelli. A un corrispondente che gli chiede se non sarebbe possibile procedere a una nuova tiratura dei *Capricci*, risponde che non ha più le matrici. Poi aggiunge un'ulteriore motivazione al proprio rifiuto: «Non ne farò nemmeno una copia, perché oggi ho idee migliori che potranno essere vendute con maggiore profitto».45 Per tutta la vita, Goya si dedica con passione alla padronanza tecnica del proprio mestiere.

Più in generale, egli accetta i cambiamenti che gli vengono imposti dal mutare dei tempi. Non è un caso se nei suoi disegni in più occasioni si ritrova l'immagine del vecchio dalla curiosità insaziabile, per esempio in E 15 (GW 1390), disegno che lo mostra, canuto e barbuto, chino sul libro; la didascalia dice: *Ne sai molto e impari ancora*. Oppure nel disegno già commentato (GW 1758, [Figura 31](#)), in cui il vecchio cerca di camminare, appoggiandosi a due bastoni, e ci annuncia: *Imparo sempre*. Sappiamo, dai ricordi di Brugada, che Goya si vedeva allo stesso modo: è un autoritratto allegorico. «Che umiliazione! A ottant'anni», gridava, «vengo accompagnato come un bambino!

Devo imparare a camminare!»⁴⁶ Il vecchio brontolone non prova alcun piacere in questa fase di apprendimento, ma ne riconosce la necessità.

La sua attività di pittore rimane intensa e di alto livello. I quadri dipinti durante gli ultimi anni, non essendo il risultato di committenze e non essendo destinati a circolare in pubblico, non sono sempre facilmente databili. È ancora Moratín a descrivere così l'attività del pittore: «È molto arrogante e dipinge all'impazzata, senza mai voler ritoccare nulla di ciò che ha dipinto» (28 giugno 1825). Sono stati inventariati una quindicina di ritratti, essenzialmente di amici, e una taumachia. Altri quadri sono andati perduti (un ballo mascherato) o sono di attribuzione dubbia. Negli ultimissimi anni, dipingerà anche un quadro destinato a diventare celebre, *La lattaia* (GW 1667, [Illustrazione 24](#)), ritratto di una giovane donna che rivela uno stile nuovo. Per alcune caratteristiche, assomiglia a *Leocadia*, l'immagine della compagna di Goya appartenente alle pitture nere: stesso fondo indeterminato, fatto di una compenetrazione di colori, stesso atteggiamento del personaggio, meditabondo; tuttavia, vista di profilo, la donna dipinta nella *Lattaia* è più giovane. È commovente pensare che questo quadro, forse l'ultimo che Goya ha concluso, non rappresenti alcun demone, non sveli alcuna attrazione per gli abissi, non metta in ridicolo alcuna debolezza dell'umanità, ma testimoni della benevolenza del pittore per il suo personaggio, questa donna bella e al tempo stesso riservata.

A ciò si aggiungono i disegni, un diario di bordo tenuto instancabilmente. In questi anni Goya completa due nuovi album. Il primo, detto G, contiene sessanta disegni con didascalia; il secondo, detto H, ne ha sessantatré, la maggior parte privi di didascalia. Come in precedenza, in essi si trova una mescolanza di osservazioni, di ricordi e di fantasmi. Goya vi affida, per esempio, i singolari mezzi di locomozione di cui si servono alcuni abitanti delle grandi città francesi (un carretto tirato da un cane, visto a Parigi); o ancora gli articoli inusuali venduti al mercato di Bordeaux: un serpente, un cocodrillo! Accanto a questi schizzi disegnati dal vivo appaiono i personaggi solitamente presenti nella vita popolare o nei rituali collettivi della Spagna. Le streghe continuano a volare, come i monaci o un cane gigante (G 5, GW 1715), strano animale adatto sia al volo sia al nuoto, che ha un libro sulla schiena; o ancora dei tori, che fluttuano nel limbo e appaiono in un *Disparate* senza numero, intitolato *Follia di stupidi*, o *di tori*, in alcuni casi chiamato anche *Pioggia di tori* (GW 1604). Gli animali sono dunque a loro volta sottratti alle leggi di gravità.

Goya mostra ancora le proprie visioni da sogno o da incubo, come in *Grande disparate* (G 9, GW 1718, [Figura 38](#)). Questa scena bizzarra vede un uomo che, con una mano, si è staccato la testa e, con l'altra, s'infilava un cucchiaino in bocca; un secondo

uomo versa del liquido attraverso un imbuto infilato direttamente nel tronco del primo; un terzo si limita a osservare la scena senza scomporsi. Tra i molti disegni che mostrano chi sogna messo di fronte ai propri mostri notturni, ve n'è uno (GA, GW 1720) che rappresenta il soggetto due volte: in stato di veglia, egli si vede nel sogno come dall'esterno, sotto l'attacco dei malefici uccelli notturni.

A Goya la vita coniugale ispira sempre diffidenza. Un disegno che ha come didascalia *Cattivo marito* (G 13, GW 1721) mostra un uomo doppiamente violento: salito sulle spalle della moglie, si lascia trasportare da lei e, inoltre, la colpisce infuriato con la frusta, come se fosse un mulo. Un altro propone una soluzione ironica ai problemi delle coppie. Raffigura un essere provvisto di due teste, una maschile l'altra femminile, che sorridono amabilmente; la didascalia dice: *Unione naturale e sicura. Metà uomo, metà donna* (G 15, GW 1723). Un altro disegno ancora potrebbe essere interpretato come un'allusione alla situazione personale di Goya (H 57, GW 1815). In esso si vede un vecchio mezzo nudo, ostacolato nei movimenti da una donna più giovane e più forte. Sono tenuti insieme da un uomo falena, incarnazione del diavolo e senza dubbio dei piaceri della carne.

Il tema della violenza occupa sempre grande spazio. È stupefacente vedere come, appena arrivato in Francia, Goya abbia cercato di rappresentare la tecnica dell'esecuzione capitale tipica di questo paese, la ghigliottina. Ecco dunque, dopo la garrota spagnola, il marchingegno francese. I due disegni che lo concernono sembrano essere stati realizzati a partire da osservazioni dirette. Uno (G 49, GW 1754) presenta la ghigliottina aperta, accanto si trova la prossima vittima, di cui è stata abbassata la camicia perché il collo si esponga meglio alla lama. Il carnefice tiene l'uomo saldamente, il sacerdote gli fa vedere la croce. Lo sguardo depresso del futuro decapitato fissa questo oggetto religioso, che dovrebbe recargli consolazione. L'altro disegno (G 48, GW 1753), anch'esso intitolato *Condanna francese*, mostra la scena pochi minuti dopo, ma alcuni secondi prima che cada la lama: il carnefice ha già afferrato la corda che la sbloccherà. Il fermo di legno ora è richiuso sulla testa del condannato, di cui rimangono visibili solo i capelli. Il tratto di Goya è di grande precisione, sobrio come la didascalia del disegno; riesce a metterci in contatto diretto con questa forma di barbarie statale, che consiste nell'uccidere degli uomini sostenendo di proteggere i loro simili da altre uccisioni.



Figura 38. *Grande disparate*.

Nei disegni di Goya la violenza cosiddetta legittima affianca quella che tale non è, compiuta dai singoli, briganti o, banalmente, uomini in collera. Le vittime appaiono legate, ferite, mutilate, pugnalate, fucilate o impiccate. Gli assassini somigliano loro fisicamente, salvo che l'angoscia delle prime è sostituita in questi dall'espressione di trionfo (per esempio G 47, GW 1752) o di follia (H 34, GW 1796). Un disegno inquietante (H 38, GW 1800, [Figura 39](#)), oggi intitolato *Vittoria facile*, mostra il combattimento mortale tra due uomini: uno ha vinto e si appresta a uccidere l'altro. La stranezza deriva dal fatto che i due uomini si somigliano come gemelli: stessi abiti, stessa struttura corpulenta, stesso volto, perfino lo stesso sorriso

soddisfatto mostrato da entrambi! La violenza umana sarebbe, dunque, sempre quella dei nemici complementari, dei fratelli interscambiabili?

Un soggetto che Goya non aveva mai affrontato così da vicino è quello della follia: una buona quindicina di disegni illustrano le sue differenti manifestazioni. Lo sguardo che il pittore coglie non è quello di un uomo normale, eppure manifesta sentimenti comuni quali rabbia, rassegnazione, talvolta anche soddisfazione (i matti non si somigliano). Goya sembra non esprimere alcun giudizio, si accontenta di mostrare: anch'essi sono nostri fratelli. Un *Pazzo furioso* (G 33, GW 1738) è rinchiuso in una cella, ha infilato la testa, un braccio e una mano attraverso le sbarre della finestra, il suo sguardo vaga lontano. Ha la testa schiacciata tra le inferriate, perciò è doppiamente rinchiuso. Lo spettatore si trova all'esterno della cella; con un altro *Pazzo furioso* (G 40, GW 1745), immagine davvero angosciante, invece è all'interno. Il pazzo ha le mani legate dietro la schiena, la cella fa pensare a una prigione. Il demente che inquieta di più è forse quello che viene chiamato *L'idiota* (H 60, GW 1822, [Figura 40](#)), visione ultima della follia umana. Nulla prova che Goya abbia visitato un manicomio a Bordeaux; da tempo le manifestazioni di follia abitano i suoi pensieri.

Si avrebbe torto se da queste immagini spaventose si deducesse che Goya viveva un'esistenza torturata, incapace di tenere a bada i propri fantasmi. Al contrario, la loro presenza nei disegni sembra averlo liberato da essi nella vita quotidiana. Le testimonianze di cui si dispone sugli ultimi anni vissuti a Bordeaux, lontano da casa, lo mostrano appassionato del proprio mestiere e affettuoso verso i famigliari, capace perfino di raggiungere una sorta di serenità che in passato gli era mancata. Si è fortemente legato a Maria Rosario, la figlia di Leocadia, che al suo arrivo a Bordeaux ha dieci anni. Che ne sia o meno il padre biologico, Goya nutre per questa ragazzina dei sentimenti paterni; è convinto che sia molto portata per la pittura e trascorre del tempo occupandosi della sua educazione artistica. A un amico dichiara perfino che ella rappresenta «il fenomeno più grande che vi sia al mondo, tenuto conto della sua età» (28 ottobre 1824). I suoi rapporti con la madre della ragazzina sembrerebbero meno sereni, ma proseguono fino alla morte di lei e Goya le dedicherà *La lattaia*. Una litografia di Bordeaux, *La lettura* (GW 1699), raffigura, a quanto pare, Leocadia mentre legge ai due figli. L'unica lettera di Goya indirizzata alla propria compagna testimonia dei momenti di tenerezza che potevano vivere insieme. «Ho finito adesso la tua magnifica lettera e mi ha così rallegrato che non esagero affatto se ti dicessi che mi ha reso migliore». E conclude: «Baci e auguri di ogni bene dal tuo affezionato Goya» (13 agosto 1827).⁴⁷



Figura 39. *Vittoria facile.*



Figura 40. *L'idiota*.



Figura 41. *Fantasma che balla con le castagnette.*

Il pittore si prende cura anche dei membri della sua famiglia legittima, vigilando perché ricevano una rendita confortevole. Egli prova un vivo attaccamento per il nipote Mariano – amava già molto il figlio Javier, da quando era bambino: «Ho un figlio di quattro anni che è quanto si vede di più bello in tutta Madrid e ho paura che non arrivi a vivere tutto questo tempo», scriveva a Zapater (23 maggio 1789). A Mariano lascia in eredità la casa con le pitture nere e di lui realizza numerosi ritratti inteneriti. Il giovanotto, all'età di ventidue anni, va a trovarlo nel 1828 a Bordeaux; Goya è talmente emozionato che ne rimane debilitato. In una lettera al figlio scrive: «Non posso dirti altro, perché la gioia mi ha quasi fatto ammalare e sono a letto». Se

potesse venire anche Javier, aggiunge, «la mia felicità sarà piena» (inizi di aprile 1828). Sarà la sua ultima lettera: Javier andrà, ma troppo tardi per incontrare il padre ancora vivo. Mariano è arrivato il 28 marzo, Goya si ammala il 2 aprile e muore il 16 aprile 1828, all'età di ottantadue anni.



Figura 42. *Vecchio su un'altalena.*

Degli ultimi disegni di Goya molti raffigurano personaggi in età avanzata, ma vitali e allegri. Egli non li mette più alla berlina, come in alcuni disegni dei decenni precedenti: l'età avanzata l'ha reso più tollerante nei confronti della goffaggine degli anziani. Per esempio, un frate converso che scivola (H 28, GW 1790), un monaco che fluttua nell'aria (H 32, GW 1794), due vecchie comari che ballano (H 35, GW 1797). Vi è anche un fantasma che danza suonando le castagnette (H 61, GW 1818, [Figura 41](#)), ormai divenuto simile a un amico pieno di buone intenzioni, niente affatto spaventoso. Uno degli ultimi disegni di Goya può ancora essere interpretato come un autoritratto allegorico: è l'immagine di un vecchio su un'altalena, a piedi nudi, che è scoppiato a ridere (H 58, GW 1816, [Figura 42](#)). Compiuto il proprio destino, è nella gioia che Goya prende congedo dal mondo, e da noi.

17. L'EREDITÀ DI GOYA

L'avvenimento fondamentale nell'evoluzione di Goya è la decisione di suddividere la propria produzione artistica, accettando la scissione tra arte pubblica e arte privata - uno sdoppiamento del tutto inedito prima di lui. Da una parte continua a dipingere secondo il canone ammesso nella società e si guadagna da vivere grazie alla propria attività; dall'altra egli prosegue la ricerca, senza curarsi minimamente dell'opinione pubblica. La ragione iniziale di questa divisione è dovuta alla malattia del 1792 e alla conseguente sordità, ma questo sviluppo non era in alcun modo prevedibile: un altro uomo, un altro pittore avrebbe potuto reagire diversamente. L'infermità che lo colpisce induce Goya a non preoccuparsi più delle richieste che gli rivolge la società, ma a esprimere, negli anni che gli restano da vivere, le sensazioni, le visioni e le emozioni che gli sono proprie, ad agire sotto la spinta delle necessità interne e non delle circostanze esterne.

Anno dopo anno, a questa motivazione iniziale se ne aggiungeranno altre. Durante la guerra d'indipendenza e i successivi anni della restaurazione, gli interessi e le opinioni di Goya divergono troppo da ciò che i poteri in carica sono disposti ad accettare; lo sdoppiamento che sceglie di vivere gli permette di rifugiarsi in una sorta di esilio interiore. In seguito, nel corso dell'ultimo decennio di vita, a causa di una nuova malattia che rafforza il suo convincimento di dedicarsi soltanto all'essenziale, s'immerge a tal punto nel mondo dei propri fantasmi da ritenere inutile il fatto di proporre immediatamente ai contemporanei il risultato delle esplorazioni compiute. Nella storia della pittura si realizza così un insieme che possiamo considerare unico, in quanto obbedisce alle sole esigenze del pittore, senza alcun compromesso con le tendenze dell'epoca. Poco per volta, una parte sempre crescente della produzione di Goya si sottrae al giudizio pubblico: prima i disegni (che realizza in gran numero e raccoglie in album), poi le incisioni, infine i dipinti.

In primo luogo bisogna considerare il coraggio di questa decisione (che Goya non ha preso da un giorno all'altro). È vero che non compromette mai interamente i propri interessi materiali. In occasione della prima malattia è già un uomo maturo che gode del riconoscimento dei suoi pari, del pubblico e dei suoi mecenati presso la corte di Spagna. Non essendo un asceta né una testa calda, continuerà, sino alla fine della vita, ad assicurarsi delle rendite regolari, facendo quanto necessario perché gli emolumenti che gli giungono da palazzo non s'interrompano, eseguendo - sempre meno sovente, va detto - le committenze che riceve, ritratti, quadri allegorici o religiosi.

Quel che sacrifica non è comunque poco; lo dimostra il fatto che non si conosce altro esempio di un gesto simile – né prima né dopo di lui. Basti ricordare anche un solo episodio legato ai *Disastri della guerra*: egli ritiene che vi sarebbe una sorta di pusillanimità, o quanto meno di insufficiente sottomissione all'esigenza di verità e di sincerità integrali, nel mostrare le sole incisioni che riflettono la guerra patriottica, omettendo le altre «fatali conseguenze» dei mutamenti politici, ossia l'ondata di misure repressive; abbandona così la pubblicazione della raccolta a cui ha dedicato anni di lavoro e di cui sa bene che rappresenta uno dei vertici della sua produzione. Rinuncia alle soddisfazioni dell'amor proprio che avrebbe potuto ottenere con la diffusione parziale delle incisioni, per non parlare dei vantaggi materiali. Un'onestà così radicale e una simile forza interiore sono eccezionali.

Le opere appartenenti a questo aspetto privato dell'attività di Goya, a quello che possiamo anche definire il regime notturno della sua creazione, sono le sole di cui si è occupata la presente ricerca. Come tradurre a parole i progressi intellettuali che esse documentano? Innanzitutto, si può osservare che non concernono uno, ma diversi ambiti di riflessione e ci stimolano su più fronti.

Il primo di questi ambiti è quello più direttamente legato alla sua maniera di dipingere. Dal momento che per Goya la pittura, fondamentalmente, consiste nella realizzazione di immagini fedeli del mondo («rappresentare tutto ciò che Dio ha creato», «riuscire nell'imitazione della verità»), si può affermare che si tratta di una riflessione concernente al tempo stesso la conoscenza e la rappresentazione. Il suo contributo qui trova il punto di partenza nello spirito dell'illuminismo. Questa corrente di idee ha sconvolto la gerarchia dei valori del passato, perché attribuisce importanza alla libertà individuale e al giudizio razionale a detrimento del rispetto delle tradizioni. Invece di restare sottomessi alla saggezza ancestrale, alle norme e alle convenzioni della società in cui sono nati, gli uomini scelgono di esercitare il proprio spirito critico, contestare le istituzioni, rifiutare il conformismo. Siamo entrati, diceva Benjamin Constant agli inizi del XIX secolo, nell'«epoca degli individui».

Le conseguenze di questo cambio di prospettiva sono innumerevoli e riguardano sia la struttura politica degli stati sia la pratica delle arti. La contestazione delle gerarchie, il diritto all'uguaglianza, la libertà dai canoni stabiliti sono ormai un'evidenza per gli europei del XXI secolo e si dimentica il cambiamento che rappresentavano all'epoca di Goya, quando potevano risultare soltanto da un grido di rivolta. La decisione stessa di adottare una maniera personale di dipingere, in aggiunta a quella rispettosa delle norme comuni, presuppone un forte cambiamento delle mentalità. Egli sceglie dunque il modo

in cui esprimersi, al quale resterà fedele, senza chiedere alla collettività di legittimare le sue visioni. La personale ricerca di verità prevale sulla comunicazione sociale. Egli raggiunge così un livello supplementare nella promozione dell'individuo che dagli altri non attende più riconoscimento né semplice risposta.

Non appena l'individuo occupa questo nuovo spazio, il sistema di valori in cui viveva la società precedente rimane privo di fondamenta. Goya, probabilmente, non si considera un ateo, ma, oltre al fatto che rivolge critiche virulente ai rappresentanti della chiesa, non evoca mai la prospettiva di una salvezza concepita in termini cristiani, né di una promessa di vita eterna. Ritornato dall'altro mondo per dirci ciò che ha trovato, il cadavere che Goya incide in *Disastri 69* condensa il proprio messaggio in una parola: «Nulla» (Figura 22). Nello stesso tempo sono scomparsi i riferimenti a un ordine cosmico garantito da Dio, che permetterebbe di organizzare e rendere intellegibili le esperienze di ognuno. Goya ha rinunciato ai cicli che lui stesso illustrava nei primi anni, quello delle quattro stagioni o delle quattro grandi forme di lavoro utile; non ricorre più a raggruppamenti convenzionali come le quattro parti della giornata, i quattro elementi, i cinque sensi o i sette peccati capitali. Gli atti e gli oggetti hanno cessato di appartenere a una rete di corrispondenze e di ritmi e, pertanto, hanno perduto ogni significato che puntasse al di là di loro stessi. Ormai devono essere percepiti alla lettera, per ciò che sono, non per quel che designano. Il progressivo declino di Dio ha provocato una crisi di senso. La sofferenza subita non è più una prova da lui inviata, ma soltanto un dolore, uno scandalo, un'assurdità.

La promozione dell'individuo modifica le forme della conoscenza e conseguentemente della rappresentazione, con effetti immediati sul modo in cui il pittore esercita la propria arte. Goya prende coscienza di un fatto: questa conoscenza dipende necessariamente da una soggettività, il mondo è sempre percepito attraverso la mente di qualcuno. Da questo punto di vista, è una rivoluzione simmetrica e opposta a quella che, due secoli prima, aveva portato l'umanità da una visione geocentrica a una concezione eliocentrica del mondo. Questa volta si assiste a un passaggio dal teocentrismo, garante dell'oggettività del mondo e della sua conoscenza, all'antropocentrismo. Goya è più che un contemporaneo di Kant, a questo riguardo ne è il complice. È Kant, infatti, che ha saputo porre al centro della sua attenzione la finitezza irriducibile della conoscenza umana. La scoperta kantiana consiste nello stabilire che per noi, individui appartenenti a uno spazio e a un tempo, dunque esseri finiti, il mondo (in sé) e la sua rappresentazione (da parte nostra, per noi) formano due entità distinte. Non si può conoscere l'esistenza delle cose senza passare attraverso la soggettività, perché l'accesso agli oggetti in quanto tali non ci è consentito. La nostra mente conosce soltanto immagini delle

cose, mai le cose stesse.

All'inizio del secolo successivo Hegel porterà questa scoperta nella storia dell'arte: all'inizio, afferma, gli uomini accettavano le forme del mondo come un dato oggettivo, in epoca moderna tutto deve passare attraverso il filtro della soggettività. Per esporre queste nuove idee i filosofi hanno bisogno di grandi volumi. A Goya sono sufficienti alcune pennellate sulla tela e il gioco è fatto: non esistono linee in natura, abbiamo accesso agli oggetti solo attraverso la nostra percezione, sempre e unicamente parziale, e dobbiamo prendere atto dei nostri pregiudizi.

Tutti i pittori del passato, che hanno rappresentato il mondo come pensavano che fosse e non come lo vedevano, hanno condiviso una petizione di principio che è poi quella di tutti gli etnocentristi: ingenuamente hanno ritenuto che la loro visione non fosse una tra le tante possibili, ma corrispondesse alla cosa stessa. È vero che l'introduzione della prospettiva ha spento questa illusione, tuttavia il riconoscimento della soggettività restava limitato. La presenza dell'osservatore era concessa, eppure negli oggetti rappresentati nulla stava a indicare che quanto vediamo nel quadro non fosse l'oggetto stesso, ma la sua visione soggettiva. È comprensibile la prudenza di questi pittori: dubitare della possibilità di una conoscenza oggettiva, fatta al di fuori di ogni prospettiva, appartenente all'infinito e non più agli esseri finiti quali noi siamo, di una conoscenza assoluta e non soltanto relativa, significherebbe che abbiamo rinunciato a pensare l'universo in un rapporto necessario con Dio.

Si pensa, infatti, che la divinità sia depositaria dell'onniscienza. Ora, con la rivoluzione umanista è piuttosto il relativo che permette di creare l'assoluto, il finito consente d'immaginare l'infinito, il soggettivo di postulare l'oggettivo. In tal senso, a prescindere dalle credenze e dalle convinzioni più profonde, Goya si pone immediatamente in un mondo senza Dio, perché palesemente non crede più alla possibilità di accedere all'identità delle cose senza passare attraverso una percezione umana specifica - una possibilità di cui Dio, nella propria onniscienza, era il garante. Se ormai si limita a dipingere la propria visione soggettiva del mondo, significa che non può più basarsi su questa certezza: ormai tutto si svolge come se Dio non ci fosse. Alla fine, nei quadri che dipinge, Goya non bada più alla prospettiva, la sua presenza soggettiva si fa sentire, nettamente. Egli ha rinunciato sia a raffigurare ogni oggetto in sé, sia a riprodurre i colori (il colore, come la linea, non esiste!). La luce - instabile, inafferrabile - decide tutto e Goya dipinge ciò che vede, non ciò che esiste. Non è il primo a farlo, ma è con lui che questo movimento diventa irreversibile.

Non bisogna ingannarsi sul significato di questo riconoscimento concesso allo sguardo soggettivo. L'opera di Goya non contribuisce affatto a una promozione dell'io a

detrimento del resto del mondo. Il pittore si è rappresentato più volte, ma i suoi autoritratti non suggeriscono un compiacimento narcisistico; emblematicamente, nell'ultimo egli è accompagnato da un altro individuo, il medico Arrieta (e da alcuni fantasmi). Goya non sostituisce la propria persona alla realtà oggettiva, semplicemente non conosce un accesso a questa realtà che non sia soggettivo. Allo stesso modo, in tutte le opere che realizza non cerca d'imprimere il medesimo stile, perché lo spettatore guardandole possa dire tra sé: «È certamente un Goya!». Una tale reazione sarebbe un controsenso. Il pittore, invece, vorrebbe che non vi si vedesse né un'aspirazione alla bellezza, né una lezione di morale, né l'espressione della sua unicità; il suo obiettivo è quello di rivelarci l'identità del mondo. Non è colpa sua, e tantomeno nostra, se a prima vista constatiamo: «È un Goya». Il fatto è che nella sua ricerca di verità si è spinto così in là da ritrovarsi solo, ecco perché lo riconosciamo senza difficoltà.

L'impulso che Goya imprime nell'evoluzione della pittura consiste nel legittimare le visioni individuali del mondo e nel rendere possibile la compenetrazione degli elementi oggettivi e soggettivi nella conoscenza a cui quest'arte aspira. Tuttavia, il rifiuto di ogni regola generale, di ogni diktat della tradizione non si accompagna in lui a una rinuncia al linguaggio comune e alla comunicazione, che è sospesa, ma non rifiutata. Il suo messaggio è d'origine individuale, ma ha una portata generale. Questo linguaggio comune s'identifica con le forme riconosciute dalla percezione umana. Goya non ha più la pretesa di rappresentare il mondo così com'è, ma la sua interpretazione personale di questo mondo, anche nei *Disparates* più folli, si esprime attraverso forme comprensibili a tutti. Egli mette in discussione le convenzioni della prospettiva, le regole di costruzione dello spazio, pur continuando a praticare una pittura figurativa. L'opera di Goya contiene in germe numerosi sviluppi che vedranno la luce nell'arte visuale durante i due secoli successivi, ma si ferma alle soglie dell'astrazione, anche nelle sue immagini più libere, come *Il cane* delle pitture nere.

Condividere un linguaggio comune, proporre una visione che può diventare collettiva, dunque, rimane il suo orizzonte ultimo; in questo egli rimane estraneo all'iperindividualismo che s'imporrà nel XX secolo. Per lui la soggettività (come il mondo oggettivo) non esiste in sé, è sempre e soltanto la relazione di un soggetto con un oggetto che gli è esterno ed esiste indipendentemente da esso. Così, contrariamente a numerosi artisti del XX secolo, Goya affermerà sempre che le proprie visioni, per quanto personali e «deformate» possano essere, sono le visioni di qualcosa, e non le semplici manifestazioni della sua singolarità, mere espressioni del suo io. Non si può certo sostenere che l'universo di Goya illustri un regno dell'arbitrio o un rifiuto totale della comunicazione. Ciò a cui

egli rinuncia è il desiderio di mostrare immediatamente le proprie immagini ai contemporanei per influire sulla loro mente o per ricevere la loro ammirazione. Ciò che egli sostiene è la necessità di rivolgersi a una comunità umana ideale, destinata però a incarnarsi soltanto nelle generazioni future. Egli riunisce così due caratteristiche che siamo abituati a considerare incompatibili, il riconoscimento di una pluralità di individui e della soggettività della loro visione, da un lato, e la ricerca di una verità condivisibile, la creazione di forme visuali identificabili da tutti, l'affermazione di un mondo comune, dall'altro.

È questa idea della conoscenza e della rappresentazione che permette di collocare Goya nella scia dell'illuminismo, anche se rimane estraneo alle preoccupazioni propriamente estetiche dominanti il pensiero dei suoi contemporanei. *L'estetica* dell'illuminismo, da Shaftesbury a Kant, sottrae l'arte alle sue funzioni didattiche e la vede principalmente come un'incarnazione del bello, che conduce a una contemplazione e a un piacere disinteressati. Viene celebrata l'autonomia dell'arte. L'estetica romantica, agli inizi del XIX secolo, porterà avanti questo movimento e al posto della religione avrà come oggetto di venerazione l'arte; esalterà, almeno nei propri manifesti, l'arte per l'arte. Ora, queste idee e questo linguaggio restano estranei a Goya, il quale, da questo punto di vista, è un artista anacronistico. È perfino discutibile che il termine stesso di «arte» abbia avuto ai suoi occhi un senso pertinente. Ciò che egli crea sono immagini, dunque raffigurazioni del mondo – sia visibile sia invisibile, che sono distinte dalle parole, ma assumono una funzione parallela – il che spiega, tra l'altro, la facilità con cui introduce in esse delle didascalie. Le sue immagini si sottomettono a un'esigenza fondamentale, quella di verità, e testimoniano l'emozione del pittore che le realizza e che lo spettatore è invitato a condividere. Ogni idea rispetto alla loro autonomia, o al piacere disinteressato che dovrebbero suscitare, costituirebbe un nuovo malinteso. Comunque, tutti noi vi partecipiamo nel momento in cui scopriamo opere come le sue e restiamo in estasi davanti alla loro qualità estetica esclamando: «Che bello!».

Se oggi le immagini di Goya ci colpiscono tanto, se in esse troviamo l'eco, addirittura la spiegazione di avvenimenti recenti, verificatisi molto tempo dopo la morte del pittore, ciò accade perché egli ha tentato, con tutte le forze, di decifrare i comportamenti, gli atteggiamenti, i gesti umani e di rappresentarli nella maniera più verosimile possibile. La verità a cui Goya aspira non è quella delle forme che si offrono al suo sguardo, egli non tenta di riprodurre esattamente gli oggetti che lo circondano. La verità che egli cerca è quella delle passioni, dell'amore, della violenza, della guerra, della follia; e per raggiungerla è pronto a rompere con ciò che gli insegnano i

ricontri immediati dei sensi. Nelle sue immagini non troviamo tanto un resoconto fattuale degli avvenimenti verificatisi in Spagna nel corso della sua vita, quanto una riflessione antropologica. Rappresentando i personaggi più diversi – briganti, soldati, cannibali, alienati mentali, folle in trance –, egli cerca non l'elemento pittoresco o l'aneddoto, ma i risvolti più nascosti dell'essere umano.

Mostrando le circostanze particolari degli scontri del suo tempo, Goya riesce a cogliere una caratteristica profonda dei comportamenti umani e questo spiega le reazioni degli spettatori di oggi di fronte alle sue immagini. Posso testimoniare: guardando i suoi quadri, le sue incisioni e i suoi disegni, sono tentato di vedere in essi una rappresentazione di avvenimenti della mia vita, della seconda guerra mondiale, della guerra in Vietnam, dell'invasione dell'Iraq, delle violenze in Congo! Non sono certo l'unico, come attestano numerosi studi contemporanei su Goya. «Chiunque abbia letto, anche frettolosamente, i giornali degli ultimi cinquant'anni constaterà che le notizie più significative erano state illustrate da Goya più di un secolo e mezzo fa», scrive Fred Licht nel 1979.⁴⁸ Aggiungo una testimonianza di pochi anni fa. Nell'aprile del 2010 un detenuto rinchiuso nel carcere della Santé, a Parigi, tiene in ostaggio il proprio psichiatra per cinque ore, poi lo libera e si arrende. Si chiede allora al medico, il dottor Cyrille Canetti, quale sia la sua interpretazione in merito all'accaduto. Piuttosto che parlare della propria esperienza, egli evoca quella del prigioniero ed è il nome di Goya che gli viene subito in mente. La prigione gli ricorda una delle pitture nere, quella che rappresenta Saturno mentre divora il proprio figlio. «È la società che elimina gli emarginati», dice. «La prigione è una macchina costruita dall'uomo per annientare.»⁴⁹

A leggere o ascoltare testimonianze come questa, si ha la cifra di tutta la metamorfosi subita dalla pittura negli ultimi due secoli. Fatta eccezione per alcuni grandi artisti nei quali possiamo in qualche modo riconoscere «i figli di Goya», l'idea stessa di cercare nell'arte contemporanea una chiave per interpretare il nostro mondo avrebbe qualcosa di stravagante. Oggi le principali correnti dell'arte visiva non si preoccupano di formulare un'interpretazione della realtà; ancor meno, forse, di trasmettere e suscitare nello spettatore l'emozione provata dall'artista. Significato ed emozione sono considerati obiettivi inattuali, del resto l'impressionismo li aveva già sostituiti con la ricerca della sola percezione sensoriale. Per l'evoluzione assunta dall'arte non si possono biasimare i contemporanei di Kant o di Baudelaire: le idee alle quali credevano hanno avuto un seguito in cui si riconoscerebbero con difficoltà. Eppure, così stanno le cose: le grandi correnti dell'arte contemporanea hanno detto basta alle esigenze che sentiva Goya.

È piuttosto la fotografia ad assumere, sporadicamente, il ruolo

che la pittura interpretava in passato ed è questo il motivo per cui, mentre guardavo alcune opere di Goya, mi ritornavano alla memoria immagini di guerra in Vietnam o in Iraq. È bene ribadirlo: Goya non si comporta come un fotoreporter, che s'introduce fra i combattenti, le vittime o gli internati; cogliere l'invisibile al di là del visibile appartiene piuttosto ad alcuni fotografi, capaci di attribuire un valore emblematico alle proprie immagini. Sono le fotografie che, nel migliore dei casi, assomigliano alle incisioni di Goya e non il contrario. E comunque la sovrapposizione può essere soltanto parziale: quale fotografia riuscirebbe mai a immortalare Saturno?

Il secondo ambito nel quale la riflessione di Goya compie dei passi avanti è quello non più della percezione e della rappresentazione, ma dello psichismo umano. Le sue idee in proposito non corrispondono all'immagine comunemente diffusa del pensiero illuminista. Per lui l'uomo non è un essere puramente razionale, il cui comportamento risponderebbe sempre ai dettami della ragione e della coscienza: è interiormente molteplice, incoerente, in preda a pulsioni e desideri contraddittori. Talvolta obbedisce alla propria coscienza, certo, ma più sovente a forze inconscie che sfuggono al suo controllo. Questo versante oscuro della mente umana è spesso trascurato dai pensatori liberali e dai «filosofi». In esso Goya scopre la propensione che hanno gli uomini, e più in particolare il genere maschile, per la violenza, che affiora nelle circostanze più diverse, anche quando è ingiustificata; lo stesso vale per la forza delle pulsioni sessuali, che assumono a loro volta le forme più diverse.

Se nella vita quotidiana pubblica restano nascoste, queste manifestazioni degli intimi recessi dell'uomo si lasciano osservare in situazioni più marginali, per esempio a teatro oppure attraverso le maschere, il Carnevale o le feste sfrenate: queste esagerazioni mostrano un mondo più vero di quello che viene considerato normale. È possibile osservarle anche attraverso pregiudizi e superstizioni concernenti le streghe, i demoni o i fantasmi, ai quali Goya non crede, ma nei quali vede indizi rivelatori della vita interiore. E poi negli stati psichici che si producono durante il «sonno» o la «malattia» della ragione: sogni e incubi, fantasmi diurni, deliri e follia. Infine, e per le medesime motivazioni, a catturare la sua attenzione sono gli stati e i momenti estremi: brutalità di ogni sorta, malattie, guerre, condanne a morte; anch'esse permettono di osservare e comprendere meglio la singolarità della nostra specie umana. Tutti questi motivi sono abbondantemente presenti nell'opera di Goya.

La ragione stessa non è al di sopra di ogni sospetto. Non soltanto perché, come abbiamo visto, è all'origine degli incubi e della follia, che nascono dai suoi sogni piuttosto che dalla sua

assenza, ma anche perché la ragione, per sua stessa natura, è uno strumento che riesce a giustificare anche gli atti maggiormente discutibili. Nulla può scusare l'omicidio, la violenza, la tortura, finché vengono giudicati in quanto tali. Grazie alla ragione, invece, possiamo collegare questi crimini a obiettivi lontani: li mettiamo per difendere il vero Dio, per proteggere la patria, per diffondere la felicità nei popoli, per liberare gli oppressi della terra. Il collegamento tra queste entità lontane, che soltanto la ragione può compiere, permette di scusare l'inescusabile. Goya lo sa bene, eppure non si limita alla sola rivelazione dei pericoli che la ragione comporta. Egli mette in guardia contro uno dei suoi regimi, al quale, peraltro, contemporaneamente s'ispira. Ancora una volta è la «divina ragione» a rendere possibile la liberazione di tutti.

La concezione dello psichismo umano illustrata da Goya non corrisponde alla vulgata razionalista dell'illuminismo, ma non stupirebbe i suoi rappresentanti più illustri, Hume, Rousseau o Kant, per non parlare degli autori un po' più periferici, che in quello stesso periodo elaborano teorie artistiche o danno vita a un'arte che si avvicina a quella di Goya per gli interessi che incarna. Pensiamo al romanzo gotico in Inghilterra, espressione di Ann Radcliffe o Matthew Gregory Lewis, o al racconto fantastico in Francia, con romanzieri come Cazotte o Potocki. Il medesimo ricorso a motivi soprannaturali o diabolici proseguirà negli autori romantici europei, durante la prima metà del XIX secolo e oltre.

L'equivalenza di questi temi con l'inconscio più profondo dello psichismo umano diventerà, agli inizi del XX secolo, uno dei dogmi della teoria psicanalitica. È noto che Freud ha mostrato uno specifico interesse per le immagini o i racconti di demoni e fantasmi, dal medioevo fino al XVIII secolo; in essi vede l'espressione di desideri proibiti o i sintomi della malattia mentale. «Non meravigliamoci se le nevrosi di questi tempi remoti si presentano sotto una veste demonologica», scrive. O ancora: «Per noi i demoni sono i desideri cattivi, riprovevoli, derivanti da impulsi respinti, repressi». ⁵⁰ Egli dedica uno studio particolare alla «possessione demoniaca» di un pittore, anteriore a Goya di un secolo circa, che rappresenta scene in cui gli esseri umani incontrano il diavolo... Goya non sarebbe in disaccordo, ma la sua interpretazione del mondo dei demoni è più aperta di quella di Freud.

Decidendo di rappresentare le profondità dell'animo umano, e non soltanto i corpi visibili, Goya compie un passo ulteriore sulla via della soggettività. Dal momento che nessuno sa esattamente a che cosa assomiglino i nostri demoni interiori, in grande misura aumenta la libertà individuale di colui che li mostra. La conoscenza del mondo è sempre ammantata di soggettività (delle cose conosciamo soltanto ciò che percepiamo e non la loro essenza). Ma ora che il conoscibile si è esteso all'invisibile,

ossia alla nostra interiorità, si possono rendere visibili le immagini che attraversano la nostra mente, anche se sfuggono al controllo della ragione o dell'opinione comune; il fatto che provengano dai sogni e dai fantasmi o, ancora, che assumano forme soprannaturali ha poca importanza. Più che una possibilità, è anche una necessità. Per meglio accedere alla verità degli esseri, bisogna essere pronti a rinunciare alla testimonianza dei sensi, ad accettare di trasformare o deformare ciò che si vede per rivelarlo meglio. Nella ricerca della verità l'osservazione deve allearsi all'invenzione. Così facendo, Goya rompe con la grande tradizione della pittura europea, quella che ne ha dominato la storia dall'inizio del XV secolo alla fine del XVIII e che la pone al servizio della rappresentazione del mondo *visibile*. Egli si dà come compito – solamente in una parte delle opere che realizza, al punto che ormai svolge due attività parallele – di raffigurare proprio la componente invisibile del mondo, quella che abita l'immaginazione degli uomini. Non per questo rinuncia alla ragione, infatti aspira all'intreccio di questi due aspetti della mente, non all'egemonia esclusiva dell'uno o dell'altro.

Tutti questi progressi intellettuali cominciano ad apparire con la grande malattia di Goya, che lo colpisce nel novembre del 1792, quando vedono la luce i *Capricci*. Gli anni successivi, in particolare quelli della guerra d'indipendenza (1808-1813), vedranno la comparsa di un terzo tema di riflessione, connesso alla vita in società, soprattutto nei suoi momenti critici. Esso non riguarda più la conoscenza e la rappresentazione, né la psicologia dell'individuo; ora si tratta di una vera antropologia, sulla quale s'innerverà una visione politica e morale – espressa, come in passato, non a parole ma attraverso alcuni quadri, le incisioni dei *Disastri* e numerose serie di disegni. Messo di fronte alla guerra contro l'invasore straniero, ma anche tra compatrioti dalle convinzioni opposte, Goya fa una scoperta: anche se viene presentata come se dovesse condurre a un risultato desiderabile – l'ordine, la libertà –, la guerra raggiunge presto una tale intensità che i fini in nome dei quali è combattuta diventano futili, addirittura indifferenti. Che si uccida e si torturi in nome di Dio o dei diritti dell'uomo, della monarchia autoritaria o della democrazia, ciò che conta è che si uccide e si tortura. Poco per volta, Goya ha messo in luce la violenza di cui sono capaci gli uomini appena si considerano in una situazione eccezionale. Di questa violenza egli cataloga le forme, senza stabilire una gerarchia: quella dei briganti affianca quella dei rappresentanti della giustizia, quella della pace non è da meno rispetto a quella della guerra.

Contemporaneamente Goya ha capito che il valore degli ideali difesi non giustifica in alcun modo i crimini che si possono compiere in loro nome. Nel corso degli anni precedenti,

all'epoca dei *Capricci*, Goya, d'accordo con gli amici liberali e «illuminati», condanna i pregiudizi e le superstizioni della popolazione, l'ignoranza e la corruzione del clero, l'avidità e il parassitismo dei ricchi. In questa critica dell'ordine esistente si delineano implicitamente i valori di cui l'illuminismo si è fatto portavoce: libertà individuale, uguale dignità per tutti. Ma si scopre che sono gli stessi ideali ai quali si richiama l'invasore francese, salvo il fatto che la pratica dell'occupazione non è preferibile a quella del regime che essa ha la pretesa di cambiare.

Goya non si trasforma comunque in un sostenitore della situazione politica precedente. La sua sensibilità per le tenebre in cui siamo avvolti non lo fa mai propendere dal lato degli oscurantisti, si dirige altrove. Egli non constata solamente con delusione che le pratiche non sono all'altezza delle teorie. Andando al cuore della questione, scopre che le due ideologie, tradizionale e moderna, ispirate all'ordine divino o a quello degli uomini, si rivelano altrettanto insoddisfacenti. È significativo che negli ultimi decenni della propria vita creativa, Goya moltiplichi le immagini di duelli nei quali i due avversari sono identici, per esempio la serie di singoli combattimenti nell'album F (GW 1438-1443), o il *Duello a colpi di mazza* nelle pitture nere, o ancora *Vittoria facile*, lo straordinario disegno del suo ultimo album, nel quale i combattenti s'assomigliano come gemelli (H 38, [Figura 39](#)). I nemici formano delle immagini allo specchio, le cause per le quali credono di battersi non sono sufficienti a distinguerli.

Questo nuovo contributo di Goya al pensiero del suo tempo non è assimilabile né allo spirito degli amici liberali e «illuminati», che combattono l'ignoranza e i pregiudizi, né a quello dei pensatori più profondi dell'illuminismo, ormai privi di illusioni sulla possibilità di guarire definitivamente la società dai mali che l'affliggono. Sono riflessioni che non contraddicono il pensiero dell'illuminismo, ma non derivano da esso, perché trovano il punto di partenza in quest'amara constatazione: quali che siano gli ideali professati, essi non impediscono che si uccida e si torturi, i difensori dei valori repubblicani non sono migliori dei sostenitori fanatici della patria e delle tradizioni. Se in questo ambito fosse necessario individuare dei precursori di Goya, la ricerca andrebbe compiuta tra i grandi drammaturghi e romanzieri del passato, che furono sensibili a questa dimensione tragica della condizione umana. È comunque Goya a porre questo tema al centro della propria attenzione e non vi è alcun dubbio che questo progresso intellettuale non sarebbe potuto avvenire prima, perché corrisponde a quel momento decisivo della modernità segnato dalle conseguenze della rivoluzione francese, rappresentate dalle guerre napoleoniche combattute con il pretesto di lottare per la libertà e l'uguaglianza.

Se Goya non ha avuto molti precursori su questa via, gli si

riconoscono in compenso molti continuatori, peraltro non sempre consapevoli di questa filiazione. Le sue rivelazioni in proposito sono profetiche. Le guerre fratricide che hanno insanguinato l'Europa nel corso degli ultimi due secoli avrebbero potuto condurre gli autori dell'epoca a riconoscersi nel pensiero che esprimevano i *Disastri della guerra*. All'indomani della seconda guerra mondiale, specialmente, in seguito alle rivelazioni sulle atrocità commesse, alcuni ex deportati e alcuni soldati ormai a riposo hanno voluto a loro volta formulare i principi di un nuovo umanesimo, un umanesimo secondo Auschwitz e la Kolyma.

«Ho temprato la mia fede all'inferno», dichiara un personaggio che incarna questo pensiero nel romanzo *Vita e destino* dello scrittore-soldato Vasilij Grossman, in cui viene descritta la simmetria di due nemici mortali quali la Germania nazista e la Russia comunista. È lo stesso personaggio che mette in guardia contro la promozione violenta del bene, divenuto «una calamità, un male più grande del male», che ormai conta soltanto su «quelle persone semplici che portano in cuor proprio l'amore per tutto ciò che è vivo». ⁵¹

Scoprendo le angosce della resistenza clandestina e l'avvilimento patito dagli uomini nei campi di concentramento, all'estremità opposta dell'Europa, l'etnologa Germaine Tillion individua le sue vere «classi umaniste». Riconoscendosi nei due avversari impegnati nella guerra di Algeria, ella comprende la natura dei «nemici complementari», di fronte ai quali si sente «fraternamente solidale e responsabile di tutti i colpevoli in entrambi gli schieramenti». E, come Goya, Germaine Tillion ha finito per concluderne che «le patrie, i partiti, le cause sacrosante non sono eterne. Ciò che è eterno (o quasi), è la povera carne sofferente dell'umanità». ⁵²

Goya è stato il primo che ha saputo mostrare e analizzare la natura della violenza umana. Non bisogna concluderne, tuttavia, che per lui gli uomini siano soltanto crimini e vizi. Esiste tutto un ambito positivo del pensiero pittorico di Goya, che ha richiamato in misura minore l'attenzione generale, ma che è altrettanto presente in tutta la sua produzione, anche lasciando da parte le immagini allegoriche che comunque non mancano, quelle della Verità e della Giustizia, della Libertà e della Ragione. Questa fuga dalla violenza assume due forme principali. In una serie di immagini Goya mostra il pieno sviluppo dell'individuo quando esercita il proprio mestiere, che sia quello del contadino o dell'artigiano, del fabbro o della portatrice d'acqua. E l'atteggiamento di Goya stesso nei confronti della professione che esercita, quella di pittore, lo conferma: nel proprio lavoro egli trova dignità. Una vita dedicata all'interpretazione e alla rappresentazione del mondo merita rispetto. Non si può che restare colpiti dall'abbondanza stessa della sua produzione, che prosegue per circa sessant'anni

e di cui ci sono giunte quasi duemila opere: pitture murali, quadri, incisioni, litografie, disegni... Quello che ha come didascalia *Imparo sempre* (Figura 31), realizzato quando il pittore ha ottant'anni, assume qui il valore di manifesto: è un autoritratto simbolico che esprime l'ostinazione del creatore, ma anche la sua fede nel cammino intrapreso e da cui nulla può distoglierlo.

L'altra fonte di gioia risiede nella relazione umana in sé. Goya sa (e mostra) che il rapporto tra individui diventa spesso il luogo in cui si assiste a brutalità, cupidigia, ipocrisia. In nessun caso, però, si può dedurre dalle sue immagini che «l'inferno sono gli altri» o che l'interazione con gli altri debba essere interrotta. Goya è un osservatore impietoso del mondo umano, ma non è un maestro della disperazione né un nichilista. Egli sa cogliere le manifestazioni della socievolezza felice in tutti i campi, per esempio nell'amore, come illustra il disegno C 84, la cui didascalia dice: *Per noi è tutto uguale*, in cui è raffigurata una coppia che si scambia teneri sguardi; o nel piacere sessuale, evocato per esempio dalle pose languide dell'uomo e della donna in *Risveglio all'aperto* (Figura 30); ma anche in situazioni meno prevedibili, come quella dell'allegro vecchietto su un'altalena, di cui nulla può fermare lo slancio (Figura 42).

Il pensiero antropologico che si vede all'opera nelle immagini di Goya serve da fondamento alle sue scelte in materia di politica e di morale. Dal momento che l'essere umano è a sua volta molteplice, addirittura dilaniato tra aspirazioni contraddittorie, nessuna politica dogmatica può soddisfarlo in maniera adeguata. Per natura i fatti sono sempre ambivalenti, i cambiamenti di prospettiva frequenti. I buoni diventano cattivi e, al contrario, le vittime di ieri sono i carnefici di oggi. I diversi valori ai quali aspirano gli uomini sono inevitabilmente incompatibili tra loro; e perfino gli ideali più nobili sono traditi non appena si cerca d'imporli con la forza. I progetti politici trarrebbero vantaggio dal restare modesti e prudenti. Guardando le immagini di Goya, potremmo pensare che, invece di servire i grandi ideali, bisogna preoccuparsi degli individui, riconosciuti adesso non più soltanto come fonte del loro sapere, ma anche come scopo di ogni azione. Nel corso degli anni della maturità, il pittore sceglie di vivere in esilio – inizialmente interiore, poi esteriore – a indicare chiaramente come egli preferisca la libertà individuale al benessere di cui si può godere assecondando l'opinione dominante e prevalente. Le sue preferenze sono dunque per i regimi politici liberali, che rendono possibile il conseguimento di questa libertà.

Nello stesso tempo, in Goya il rapporto interpersonale prende il sopravvento su quello che lega l'individuo al potere politico. L'amicizia, l'amore, l'aiuto reciproco, l'attenzione per il prossimo sono valori ai quali egli non rinuncerà mai. Non è casuale se mostra con grande simpatia le vittime, sia quelle delle forze

naturali - malattie, incendi, naufragi - sia quelle dell'avidità umana, del fanatismo, della stupidità, della violenza. Tra queste figurano le donne violentate dai briganti, i bambini privati dei genitori, gli uomini fatti a pezzi dai nemici, i bersagli dell'Inquisizione, i condannati a morte, i torturati, i carcerati; «Perché si era sposata con chi voleva lei», «Perché non ha scritto per gli imbecilli», «Perché era liberale» (Figura 19). La reazione che provocano queste vittime, a prescindere dal motivo della loro sofferenza, è la compassione. Essa è esemplarmente incarnata dal medico Arrieta (Illustrazione 19), ma il pittore la presenta anche ai propri spettatori sotto questa forma rara: una compassione senza sentimentalismi, che, a sua volta, può nascere solo negli individui. Poco importa il nome che riceverà, amore per la carità, misericordia, simpatia, irrilevante il quadro religioso o filosofico a cui ci s'ispira, questa «bontà istintiva», come la chiama Grossman, bontà al tempo stesso impotente e invincibile, è quanto gli esseri umani hanno di più prezioso. Per arginare le esaltazioni della ragione, nulla è paragonabile all'amore per un altro individuo.

Ancora una volta, come per la propria concezione della pittura, Goya innova senza rinunciare al contesto da cui si è mosso. Il suo pensiero trova il punto di partenza nello spirito dell'illuminismo che egli respira intorno a sé. Molto presto, tuttavia, ne rifiuta i limiti e ne scopre i punti ciechi. In fondo, poco importa l'etichetta che gli verrà affibbiata, dentro o fuori l'illuminismo: ha fatto propria una visione del mondo che, tuttavia, non ha esitato a trasformare. Educato nel suo spirito, ha saputo esplorare e rivelare ciò che l'illuminismo lasciava nell'ombra, le potenze notturne che dirigono non solo la condotta, ma anche la volontà e la ragione degli esseri umani. Comunque, Goya non ha nulla dell'ideologo, né del profeta. Non cerca di farci una lezione, né si considera predicatore o educatore. Come lo scienziato, l'artista deve lasciarsi guidare da una sola esigenza - unica, ma impietosa: tendere al vero, per quanto gli è umanamente possibile. Goya non propone rimedi, si accontenta di esplorare la condizione umana - è già sufficientemente difficile! Artista, egli non cerca di *imporre*, si limita a *proporre*. I suoi valori rimangono quelli di tutti: verità, giustizia, ragione, libertà. Meglio dei contemporanei, però, conosce le trappole che ci attendono su questa via. La «verità vivrà», sì - ma a condizione di non dimenticare i «mostri crudeli».

NOTE

- 1 L. Matheron, *Goya*, Schulz et Thuillé, Paris 1858, p. 9; Ch. Yriarte, *Goya*, Henri Plon, Paris 1867, pp. 1-2, 119.
- 2 J. Ortega y Gasset, *Velázquez et Goya*, in *Œuvres complètes*, 3 voll., Klincksieck, Paris 1988-1990, vol. III (1990), p. 266.
- 3 Tutti i testi di Goya sono stati raccolti in F. de Goya, *Diplomatorio* (a cura di A. Canellas Lopez, Zaragoza, Institución Fernando el Católico 1981). Le lettere sono identificate con la data, inserita tra parentesi quadre se aggiunta dai curatori.
- 4 Matheron, *Goya*, cit., pp. 29-30, 59-60; Yriarte, *Goya*, cit., p. 5.
- 5 Riprodotto in J.A. Tomlinson, *Goya in the Twilight of the Enlightenment*, Yale University Press, New Haven e London 1992, p. 307.
- 6 A. Malraux, *Saturne. Essai sur Goya*, Gallimard, Paris 1950, p. 110.
- 7 J. Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, Flammarion, Paris 2008, pp. 117, 72.
- 8 Ivi, p. 124.
- 9 C. Baudelaire, *Quelques caricaturistes étrangers*, in *Œuvres complètes*, 2 voll., Gallimard, Paris 1975-1976, vol. II (1976), pp. 567-570.
- 10 W. Hofmann, *Bosco y Goya*, in *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2006.
- 11 W. Shakespeare, *I drammi dialettici*, Mondadori, Milano 1977, *Tutto è bene quel che finisce bene*, II, 3.
- 12 G.W.F. Hegel, *Esthétique, L'art romantique*, Aubier-Montaigne, Paris 1964, p. 9.
- 13 Ivi, p. 24.
- 14 Ivi, p. 149.
- 15 F. de Goya, *Les Caprices*, Ed. de l'Amateur, Paris 2005, pp. 31-32.
- 16 T. à Kempis, *L'imitation de Jésus-Christ*, Les Editions du Cerf,

Paris 1989, p. 42.

17 J.W. Goethe e F. Schiller, *Correspondance 1794-1805*, 2 voll., Gallimard, Paris 1994, vol. II, pp. 401-403. Il passo è citato da Werner Hofmann nel libro su Goya, *Goya. To Every Story There Belongs Another*, Thames & Hudson, London 2003.

18 Baudelaire, *Quelques caricaturistes étrangers*, cit., pp. 568-569.

19 Ortega y Gasset, *Velázquez y Goya...*, cit., p. 281.

20 M. Cvetaeva, *Sobranie soc'inenij*, 7 voll., Ellis Luck, Mokva 1994-1995, vol. V, p. 284.

21 R. Carr, *Spain 1808-1975*, Claredon Press, Oxford 1982, p. 107.

22 Citato da R. Hughes, *Goya*, Vintage, London 2004, pp. 263-264.

23 *Xénie apprivoisée*, citato da J. Le Rider, in J.W. Goethe, *Écrits autobiographiques 1789-1815*, Bartillat, Paris 2001, p. LXXII.

24 Matheron, *Goya*, cit., p. 83.

25 M. de Montaigne, *Essais*, Arléa, Paris 1992, III, 8.

26 J.W. Goethe, *Hermann et Dorothée*, Aubier, Paris 1991, p. 124.

27 Ivi, p. 127.

28 Malraux, *Saturne...*, cit., p. 110.

29 J.W. Goethe, *Conversations avec Eckermann*, Gallimard, Paris 1988, pp. 550-551.

30 E. Lafuente Ferrari, *Goya: gravures et litographies. Œuvres complètes*, Arts et métiers graphiques, Paris 1961, pp. XIV-XV.

31 Citato in A.E. Pérez Sanchez e E. Sayre, *Goya and the Spirit of Enlightenment*, Museum of Fine Arts, Boston 1989, p. 201.

32 Cvetaeva, *Sobranie soc'inenij*, cit., vol. I, p. 576.

33 J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité*, in *Œuvres complètes*, 5 voll., Gallimard, Paris 1959-1969, vol. III, p. 332.

34 Erasmo, *Elogio della pazzia*, LIX, Palomar, Bari 2003, p. 239.

35 A. Smith, *The Theory of Moral Sentiments*, Oxford University

Press, Oxford 1976, p. 130.

36 Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, cit., pp. 124-125.

37 Matheron, *Goya*, cit., p. 6.

38 Citato da Hughes, *Goya*, cit., p. 324.

39 H. de Balzac, *Lettre à M. Hippolyte de Castille*, in *Œuvres complètes*, 40 voll., Conard, Paris 1940, vol. III, pp. 646-652.

40 Y. Bonnefoy, *Goya, les peintures noires*, William Blake & Co., Bordeaux 2006, p. 70.

41 P. Gassier, *Les Dessins de Goya*, 2 voll., Office du livre, Fribourg 1973-1975, vol. II, p. 54.

42 Hofmann, *To Every Story...*, cit., pp. 133 e 318.

43 R. Gary, *La promesse de l'aube*, Gallimard, Paris 1960, pp. 11-13.

44 Citato in Matheron, *Goya*, cit., p. 93.

45 *Ibid.*

46 Ivi, pp. 97-98.

47 Lettera pubblicata in E. Young, *An Unpublished Letter from Goya's Old Age*, «The Burlington Magazine», 114(1972), n. 833, pp. 556-559.

48 F. Licht, *Goya*, Harper & Row, New York 1983, p. 105.

49 «Le Monde», 14 aprile 2010.

50 S. Freud, *Une névrose démoniaque au XVII^e siècle*, in *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, Paris 1971, pp. 211-212.

51 V. Grossman, *Œuvres*, Robert Laffont, Paris 2006, pp. 346, 341 e 344.

52 G. Tillion, *Combats de guerre et de paix*, Éd. du Seuil, Paris 2007, pp. 424 e 210.

BIBLIOGRAFIA

Fonti

- P. Gassier, J. Wilson, *Vie et œuvre de Francisco Goya*, Fribourg, Office du livre, 1970 (catalogo).
- P. Gassier, *Les dessins de Goya*, 2 voll., Fribourg, Office du livre 1973-1975.
- E. Lafuente Ferrari, *Goya : gravures et lithographies. Œuvres complètes*, Arts et métiers graphiques, Paris 1961 (ed. it., *Goya: incisioni e litografie. Opere complete*, Vallardi, Milano [s. d.]).
- J.-P. Dhainault, *Goya: Les Caprices*, Éd. de l'Amateur, Paris 2005.
- F. de Goya, *Diplomatorio*, a cura di Angel Canellas Lopez, Inst. Fernando el Catolico, Zaragoza 1981.
- F. de Goya, *Diplomatorio, Addenda*, a cura di Angel Canellas Lopez, Inst. Fernando el Catolico, Zaragoza 1991.
- F. de Goya, *Cartas a Martín Zapater*, Turner, Madrid 1982, (tr. it., *Perché non scrivi, selvaggio? Lettere a Martín Zapater*, Archinto, Milano 1990).
- E. Young, *An Unpublished Letters from Goya's Old Age*, «The Burlington Magazine», 114 (1972), n. 833, pp. 556-559.

Alcuni cataloghi di mostre (in ordine cronologico)

- A.E. Pérez Sanchez - E.A. Sayre (a cura di), *Goya and the Spirit of Enlightenment*, Museum of Fine Arts, Boston 1989.
- J. Wilson-Bareau - M.B. Mena Marqués (a cura di), *Goya: el capricho y la invención*, Prado, Madrid 1993.
- J. Wilson-Bareau (a cura di), *Truth and Fantasy: The Small Paintings*, Yale University Press, New Haven and London 1994.
- J. Wilson-Bareau (a cura di), *Goya: Drawings From His Private Albums*, Hayward Gallery, London 2001.
- J. Brown, S.G. Galassi (a cura di), *Goya's Last Works*, Yale University Press, New Haven and London 2006.

Studi

- J. Baticle, *Goya*, Fayard, Paris 1992.
- Y. Bonnefoy, *Goya, les peintures noires*, William Blake & Co., Bordeaux 2006 (tr. it., *Goya, le pitture nere*, Donzelli, Roma

- 2006).
- L. Domergue, *Des délits et des peines*, Honoré Champion, Paris 2000.
- P. Gassier, *Goya témoin de son temps*, Office du livre, Fribourg 1983.
- M. Artola et al., *Goya*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2002.
- W. Hofmann, *Goya: To Every Story There Belongs Another*, Thames & Hudson, London 2003 (*Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*, Beck, München 2003).
- W. Hofmann, *Fantasías cables: Bosco y Goya*, in *El Bosco y la tradición pictórica de lo fantástico*, Galaxia Gutenberg, Barcelona 2006.
- R. Hughes, *Goya*, Vintage, London 2004 (tr. it., *Goya*, Mondadori, Milano 2005).
- T. Ilatovskaya, *Master Drawings Rediscovered: Treasures From Prewar German*, Harry Abrams, New York 1996.
- F. Licht, *Goya. The Origins of Modern Temper in Art*, Harper & Row, New York 1983.
- J. Lopez-Rey, *Goya's Caprichos, Beauty, Reason and Caricature*, Princeton University Press, Princeton 1953.
- A. Malraux, *Saturne. Essai sur Goya*, Gallimard, Paris 1950.
- L. Matheron, *Goya*, Schultz et Thuillier, Paris 1858.
- P.E. Muller, *Goya's «Black» Paintings: Truth and Reason in Light and Liberty*, Hispanic Society of America, New York 1984.
- J. Ortega y Gasset, *Velázquez et Goya*, in *Œuvres complètes*, 3 voll. Klincksieck, Paris 1988-1990, vol. III (1990) (ed. it., *Carte su Velázquez e Goya*, Electa, Milano 1984).
- C.-H. Roquet, *Goya*, Buchet-Chastel, Paris 2008.
- J.A. Tomlinson, *Goya in the Twilight of the Enlightenment*, Yale University Press, New Haven and London 1992.
- J.A. Tomlinson, *Francisco Goya y Lucientes, 1746-1828*, Phaidon, London 1994.
- S. Waldmann, *Goya and the Duchess of Alba*, Prestel, München and London 1998.
- G.A. Williams, *Goya and the Impossible Revolution*, Allen Lane, London 1976 (tr. it., *Goya e la rivoluzione impossibile*, Edizioni di Comunità, Milano 1978).
- J. Wilson-Bareau, *Goya's Prints*, The British Museum Press, London 1981.
- C. Yriarte, *Goya*, Henri Plon, Paris 1867.
- Le opere di F. Licht e di W. Hofmann mi sono state particolarmente utili.

Altre opere

- H. de Balzac, *Lettre à M. Hippolyte de Castille*, in *Œuvres complètes*, 40 voll., Conard, Paris 1940, vol. III.
- C. Baudelaire, *Quelques caricaturistes étrangers*, in *Œuvres*

- complètes*, 2 voll., Gallimard, Paris 1975-1976, vol. II (1976) (tr. it., *Opere*, a cura di G. Raboni e G. Montesano, Mondadori, I Meridiani, Milano 1996).
- D.A. Bell, *La Première Guerre totale*, Champ Vallon, Seyssel 2010.
- R. Carr, *Spain 1808-1975*, Clarendon Press, Oxford 1982.
- Erasmus, *Œuvres choisies*, Livres de Poche, Paris 1991 (ed. it., *Opere scelte*, Theorema libri, Milano 1993).
- S. Freud, *Essais de psychanalyse appliquée*, Gallimard, Paris 1971.
- R. Gary, *La promesse de l'aube*, Gallimard, Paris 1960 (tr. it., *La promessa dell'alba*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2006).
- J.W. von Goethe, *Conversations avec Eckermann*, Gallimard, Paris 1988.
- J.W. von Goethe, *Écrits autobiographiques 1789-1815*, Bartillat, Paris 2001.
- J.W. von Goethe, *Hermann et Dorothee*, Aubier, Paris 1991 (ed. it., *Arminio e Dorotea*, Curcio, Roma 1968).
- J.W. von Goethe - F. Schiller, *Correspondance 1794-1805*, Gallimard, Paris 1994 (ed. it., *Carteggio*, Einaudi, Torino 1946).
- V. Grossman, *Œuvres*, Robert Laffont, Paris 2006.
- G.W.F. Hegel, *Esthétique, L'art romantique*, Aubier-Montaigne, Paris 1964 (ed. it., *Estetica*, Laterza, Roma-Bari 2011).
- R. Herr, *The Eighteenth-Century Revolution in Spain*, Princeton University Press, Princeton 1958.
- W. Hofmann, *Une époque en rupture, 1750-1830*, Gallimard, Paris 1995.
- M. de Montaigne, *Essais*, Arléa, Paris 1992 (tr. it., *Saggi*, Adelphi, Milano 2005).
- J. Potocki, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, Flammarion, Paris 2008 (ed. it., *Manoscritto trovato a Saragozza*, Corbaccio, Milano 2008).
- J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine de l'inégalité*, in *Œuvres complètes*, 5 voll., Gallimard, Paris 1959-1969, vol. III (tr. it., *Sull'origine e i fondamenti della ineguaglianza*, in *Scritti politici*, UTET, Torino 1970).
- W. Shakespeare, *The Norton Shakespeare*, W.W. Norton & Company, New York and London, 1997.
- A. Smith, *The Theory of Moral Sentiments*, Oxford University Press, Oxford 1976 (tr. it., *Teoria dei sentimenti morali*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1991).
- J. Starobinski, *L'invention de la liberté. Les emblèmes de la raison*, Gallimard, Paris 2006 (tr. it., *L'invenzione della libertà*, Skira, Milano 1964).
- G. Tillion, *Combats de guerre et de paix*, Ed. du Seuil, Paris 2007.
- T. à Kempis, *L'Imitation du Jésus-Christ*, Le Cerf, Paris 1989 (ed. it., *L'imitazione di Cristo*, BUR, Milano 2002).

M.I. Cvetaeva, *Sobranie soc'inenij*, 7 voll., Ellis Luck, Mokva
1994-1995.

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

1. *Il muratore ferito*, 1786, Madrid, museo del Prado, GW 266
2. *Il conte di Floridablanca e Goya*, 1783, Madrid, Banco de Espana, GW 203
3. *I comici ambulanti*, 1793, Madrid, museo del Prado, GW 325
4. *L'assalto alla diligenza*, 1793, collezione privata (Madrid, Banco Inversion-Agepassa), GW 327
5. *Interno di prigione*, 1793, Barnard Castle, Bowes Museum, GW 929
6. *Il recinto dei folli*, 1793, Dallas, Texas, Meadows Museum, GW 330
7. *L'incendio*, 1793, collezione privata (Madrid, Banco Inversion-Agepassa), GW 329
8. *La lampada mostruosa*, 1797-1798, Londra, National Gallery, GW 663
9. *Lesorcismo*, 1797-1798, Madrid, museo Lazaro Galdiano, GW 661
10. *Ospedale degli appestati*, 1800-1810, collezione privata (Madrid, Marques de la Romana), GW 919
11. *Briganti che fucilano i propri prigionieri*, 1800-1810, collezione privata (Madrid, Marques de la Romana), GW 918
12. *Brigante che spoglia una donna*, 1800-1810, collezione privata (Madrid, Marques de la Romana), GW 916
13. *Brigante che uccide una donna*, 1800-1810, collezione privata (Madrid, Marques de la Romana), GW 917
14. *Scena di ratto e omicidio*, 1800-1810, Francoforte, Kunstinstitut, GW 930
15. *Fucilazione in un campo militare*, 1800-1810, collezione privata (Madrid, Marques de la Romana), GW 921
16. *Martirio II*, 1800-1810, Besançon, museo delle Belle Arti, GW 923
17. *Il manicomio*, 1814-1816, Madrid, Academia San Fernando, GW 968
18. *La sepoltura della sardina*, 1814-1816, Madrid, Academia San Fernando, GW 970
19. *Goya e il medico Arrieta*, 1820, Minneapolis, Minn., Fine Arts Museum, GW 1629
20. *Cristo nel giardino del Getsemani*, 1819, Madrid, Escuelas Pias, GW 1640
21. *Vecchio e demonio*, 1820-1823, Madrid, museo del Prado, GW 1627
22. *Saturno*, 1820-1823, Madrid, museo del Prado, GW 1624
23. *Il cane*, 1820-1823, Madrid, museo del Prado, GW 1621
24. *La lattaia*, 1826-1827, Madrid, museo del Prado, GW 1667

ELENCO DELLE FIGURE

1. *Povera e nuda vai, Filosofia*, E 28, GW 1398, Francia, collezione privata
2. *Sogno. Della menzogna e della incostanza*, GW 619
3. *Caricatura allegra*, B 63, GW 423, Madrid, museo del Prado. © Photo12.com - Oronoz
4. *Streghe pronte a volare*, B 56, GW 416, Parigi, collezione privata
5. *Proclamazione di streghe*, GW 626, Madrid, museo del Prado. © Photo12.com - Oronoz
6. *Il sogno della ragione*, GW 538, Madrid, museo del Prado. © Photo12.com - Oronoz
7. Michelangelo, *Il sogno*, Londra, Courtauld Institute. © The Samuel Courtauld Trust, The Courtauld Gallery, London. Accepted by HM Government in lieu of capital transfer tax and presented to the Samuel Courtauld Trust for The Courtauld Gallery in 1981.
8. «Dove va la mamma?», *Capriccio 65*, GW 581, G. © Photo12.com - Oronoz
9. «Buon viaggio», *Capriccio 64*, GW 579, G. © Photo12.com - Oronoz
10. *Visione burlesca. Quarta della stessa notte*, C 42, GW 1280, Madrid, museo del Prado. © Photo12.com - Oronoz
11. «Seppellirli e tacere», *Disastri 18*, GW 1020, G. © Photo12.com - Oronoz
12. «A torto o a ragione», *Disastri 2*, GW 995, G. © Photo12.com - Oronoz
13. «La stessa cosa», *Disastri 3*, GW 996, G. © Photo12.com - Oronoz
14. «Nemmeno», *Disastri 10*, GW 1006, G. © Photo12.com - Oronoz
15. «Madre sfortunata», *Disastri 50*, GW 1074, G. © Photo12.com - Oronoz
16. «Neanche qui», *Disastri 36*, GW 1051, G. Foto: Christoph Irrgang©2013. Foto Scala, Firenze/BPK Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin
17. «Le devastazioni della guerra», *Disastri 30*, GW 1044, G. © Photo12.com - Oronoz
18. *Sarà la stessa cosa*, GW 1028, Madrid, museo del Prado. © Photo12.com - Oronoz
19. *Perché era liberale?*, C 98, GW 1334, Madrid, museo del Prado. © Photo12.com - Oronoz
20. *Che crudeltà!*, C 108, GW 1344, Madrid, museo del Prado. © Photo12.com - Oronoz
21. *Molti sono finiti così*, C 91, GW 1327, Madrid, museo del

- Prado. © Photo12.com - Oronoz
22. «Nulla. L'ha detto», *Disastri* 69, GW 1112, G. © Photo12.com - Oronoz
23. «Che follia!», *Disastri* 68, GW 1110, G. © Photo12.com - Oronoz
24. *Ammesso che la gioia duri*, C 116, GW 1351, Madrid, museo del Prado. © Photo12.com - Oronoz
25. *Che cosa vuole questo grosso fantasma?*, C 123, GW 1358, Madrid, museo del Prado. © Photo12.com - Oronoz
26. «Mostro crudele!», *Disastri* 81, GW 1136, G. © Photo12.com - Oronoz
27. *Lavori utili*, E 37, GW 1406, collezione privata
28. *Gioia*, D 4, GW 1370, New York, Hispanic Society
29. *Incubo*, E 20, GW 1393, New York. Dono di Mr & Mrs Richard J. Bernhard, 1959.13.©2013. Foto Pierpont Morgan Library/Art Resource/Scala, Firenze
30. [*Risveglio all'aperto*], F 71, GW 1490, New York. ©Image copyright The Metropolitan Museum of Art/Art Resource/Scala, Firenze
31. *Imparo sempre*, G 54, GW 1758, Madrid, museo del Prado. © Photo12.com - Oronoz
32. [*Saturno*], GW 635, Madrid, museo del Prado. © Photo12.com - Oronoz
33. «[Follia disordinata]», *Disparate* 7, GW 1581, G
34. [*Litigio coniugale*], F 18, GW 1446, Madrid, museo del Prado. © Photo12.com - Oronoz
35. *Donna cattiva*, Db, GW 1379, Parigi, museo del Louvre
36. «[Follia funebre]», *Disparate* 18, GW 1600, G
37. [*La via dell'inferno*], GW 1647, Madrid, Biblioteca nazionale. © Photo12.com - Oronoz
38. *Grande disparate*, G 9, GW 1718, Madrid, museo del Prado. © Photo12.com - Oronoz
39. *Vittoria facile*, H 38, GW 1800, Madrid, museo del Prado. © Photo12.com - Oronoz
40. [*L'idiota*], H 60, GW 1822, The State Hermitage Museum, St. Petersburg © The State Hermitage Museum/photo by Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Yuri Molodkovets.
41. [*Fantasma che balla con le castagnette*], H 61, GW 1818, Madrid, museo del Prado. © Photo12.com - Oronoz
42. [*Vecchio sull'altalena*], H 58, GW 1816, New York, Hispanic Society

INDICE DELLE OPERE DI GOYA

Il numero che appare all'inizio è quello del catalogo Gassier-Wilson. I titoli dei quadri non sono di Goya. I titoli delle incisioni e dei disegni che non sono di Goya figurano tra parentesi quadre. I quadri riprodotti in questo volume sono seguiti dalla dicitura «Illustrazione» e dalla numerazione corrispondente.

L'INGRESSO NEL MONDO, 1776-1792

- 122. [*Il garrotato*] (1778-1780)
- 152. *Banditi che assaltano una diligenza* (1776-1778)
- 176. *Cristo in croce* (1780)
- 203. *Il conte di Floridablanca e Goya* (1783): Illustrazione 2
- 243. *San Francisco Borgia che assiste un moribondo impenitente* (1788)
- 244. *San Francisco Borgia che assiste un moribondo impenitente*, schizzo (1788)
- 251. *L'assalto alla diligenza* (1786-1787)
- 260. *Il muratore ubriaco* (1786)
- 265. *L'inverno* (1786-1787)
- 266. *Il muratore ferito* (1786-1787): Illustrazione 1
- 267. *I poveri alla fontana* (1786-1787)
- 272. *La prateria di San Isidro* (1788)
- 301. *Il fantoccio* (1791-1792)
- 302. *Le nozze* (1791-1792)
- 304. *I piccoli giganti* (1791-1792)

I QUADRI DEL 1793-1794

- 317. *La scelta dei tori*
- 322. *La morte del picador*
- 323. *La condanna a morte*
- 324. *Il toro trasportato dai muli*
- 325. *I comici ambulanti*: Illustrazione 3
- 326. *Il venditore di marionette*
- 327. *L'assalto alla diligenza*: Illustrazione 4
- 328. *Il naufragio*
- 329. *L'incendio*: Illustrazione 7
- 330. *Il recinto dei folli*: Illustrazione 6

CON LA FAMIGLIA DI ALBA

- 350. *Il duca di Alba* (1795)
- 351. *La duchessa di Alba* (1795)
- 352. *La duchessa di Alba e la sua governante* (1795)
- 355. *La duchessa di Alba* (1797)

ALBUM A, 1796-1797

- 358. [*La duchessa di Alba che si sistema i capelli*]
- 360. [*La duchessa di Alba che accarezza Maria de la Luz*]
- 366. [*Due giovani donne nude su un letto*]
- 374. [*La duchessa di Alba che scrive*]
- 383. [*Due donne abbracciate*]

ALBUM B, 1796-1797

- 402. [*Giovanotto che colpisce...*]
- 415. *Maschere crudeli*
- 416. *Streghe pronte a volare*
- 417. *La madre «Soffietto» attizza il fuoco*
- 418. *Ella chiede spiegazioni al marito*
- 423. *Caricatura allegra*
- 425. *Cantano per il compositore*
- 427. *Si ubriacano*
- 438. *Sono tutte menzogne*
- 432. *Travestimento di asini*
- 443. *È estate, prendono il fresco...*

CAPRICCI, 1797-1798

- 451. *Capriccio 1*
- 454. *Capriccio 2*
- 455. *Capriccio 3*
- 461. *Capriccio 6*
- 476. *Capriccio 13*
- 477. *Sogno 25, disegno per Capriccio 13*
- 489. *Capriccio 19*
- 499. *Capriccio 24*
- 536. *Capriccio 43*
- 537. *Sogno 1, disegno per Capriccio 43*
- 538. *Disegno per Capriccio 43*
- 549. *Capriccio 49*
- 551. *Capriccio 50*
- 555. *Capriccio 52*
- 561. *Capriccio 55*
- 573. *Capriccio 61*
- 575. *Capriccio 62*
- 579. *Capriccio 64*
- 581. *Capriccio 65*
- 589. *Capriccio 69*
- 591. *Capriccio 70*
- 602. *Capriccio 75*
- 613. *Capriccio 80*
- 619. *Sogno. Della menzogna e della incostanza*
- 620. *Disegno per 619*

ALL'EPOCA DEI CAPRICCI, 1797-1798

- 623. *La malattia della ragione*
- 626. *Proclamazione di streghe*
- 635. [*Saturno che divora i propri figli*]
- 636. [*Giuditta moderna*]
- 641. [*Volo di streghe*]
- 648. [*La donna-serpente*]
- 656. [*La fiducia*]

QUADRI DI STREGONERIA, 1797-1798

- 659. *Volo di stregoni*
- 660. *Aquelarre* (o *Il sabba delle streghe*)
- 661. *L'esorcismo*: Illustrazione 9
- 662. *La cucina degli stregoni*
- 663. *La lampada mostruosa* (o *L'esorcizzato*): Illustrazione 8
- 664. *Il convitato di pietra*

QUADRI DEGLI ANNI 1798-1812

- 675. *Gaspar Melchior de Jovellanos* (1798)
- 692. *Il commercio* (1797-1800)
- 696. Schizzo per *La Verità, il Tempo e la Storia* (1797-1800)
- 717-735. Affreschi di *San Antonio de la Florida* (1798)
- 737. Schizzo per *L'arresto di Cristo* (1798)
- 743. *La maya desnuda* (1798-1800)
- 744. *La maya vestida* (1800-1805)
- 759. *Progetto di mausoleo per la duchessa di Alba* (1802-1803)
- 783. *La famiglia di Carlo IX* (1800)
- 796. *Manuel Godoy* (1801)
- 864-869. *La cattura del bandito El Maragato* (1806-1807)
- 871. *Gli ubriaconi* (1806-1810)
- 874. *Allegoria della città di Madrid* (1810)
- 903-913. *Nature morte* (1808-1812)
- 915. *Interno di prigione*
- 916. *Brigante che spoglia una donna*: Illustrazione 12
- 917. *Brigante che uccide una donna*: Illustrazione 13
- 918. *Briganti che fucilano i propri prigionieri*: Illustrazione 11
- 919. *Ospedale degli appestati*: Illustrazione 10
- 921. *Fucilazione in un campo militare*: Illustrazione 15
- 922. *Martirio I*
- 923. *Martirio II*: Illustrazione 16
- 924. *Selvaggi che uccidono una donna*
- 929. *Interno di prigione* (risalente in realtà agli anni 1793-1794): Illustrazione 5
- 930. *Scena di ratto e omicidio*: Illustrazione 14
- 931. *Donne assalite da soldati*
- 932. *Il monaco impiccato*
- 933. *Scena di prigione*

- 946. *Il colosso*
- 948. *Scena di guerra*
- 958. *Maja e Celestina al balcone*
- 960. *Majas al balcone*
- 961. *Le vecchie o Il tempo* (1808-1812)
- 963. *Acquaiola* (1808-1812)
- 964. *L'arrotino* (1808-1812)

IMMAGINI DEGLI ANNI 1812-1820

- 965. *La fucina* (1812-1816)
- 966. *Scena d'inquisizione*
- 967. *Processione di flagellanti*
- 968. *Il manicomio*: Illustrazione 17
- 969. *Corsa di tori in un villaggio*
- 970. *La sepoltura della sardina*: Illustrazione 18
- 971. Disegno preparatorio per *La sepoltura della sardina*
- 982. *Il 2 maggio 1808* (1814)
- 984. *Il 3 maggio 1808* (1814)
- 985. *Il colosso* (1810-1818)
- 986. *La detenzione è barbara tanto quanto il crimine* (1810-1820)
- 988. *Si può mettere al sicuro un prigioniero...* (1810-1820)
- 990. *Non lo si metta subito a morte...* (1810-1820)

DISASTRI DELLA GUERRA, 1810-1820

- 993. *Disastri 1*
- 995. *Disastri 2*
- 996. *Disastri 3*
- 997. *Disastri 4*
- 998. *Disastri 5*
- 999. *Disastri 6*
- 1000. *Disastri 7*
- 1005. *Disastri 9*
- 1006. *Disastri 10*
- 1007. *Disastri 11*
- 1009. *Disastri 12*
- 1011. *Disastri 13*
- 1017. *Disastri 16*
- 1020. *Disastri 18*
- 1022. *Disastri 19*
- 1028. Disegno per *Disastri 21*
- 1033. *Disastri 24*
- 1035. *Disastri 25*
- 1037. *Disastri 26*
- 1038. *Disastri 27*
- 1040. *Disastri 28*
- 1042. *Disastri 29*
- 1044. *Disastri 30*

- 1047. *Disastri* 32
- 1048. *Disastri* 33
- 1049. *Disastri* 34
- 1050. *Disastri* 35
- 1051. *Disastri* 36
- 1052. *Disastri* 37
- 1055. *Disastri* 39
- 1056. *Disastri* 40
- 1058. *Disastri* 41
- 1060. *Disastri* 42
- 1062. *Disastri* 43
- 1064. *Disastri* 44
- 1066. *Disastri* 45
- 1074. *Disastri* 50
- 1094. *Disastri* 60
- 1104. *Disastri* 65
- 1106. *Disastri* 66
- 1108. *Disastri* 67
- 1110. *Disastri* 68
- 1111. Disegno per *Disastri* 68
- 1112. *Disastri* 69
- 1114. *Disastri* 70
- 1116. *Disastri* 71
- 1122. *Disastri* 74
- 1124. *Disastri* 75
- 1128. *Disastri* 77
- 1132. *Disastri* 79
- 1134. *Disastri* 80
- 1136. *Disastri* 81
- 1138. *Disastri* 82
- 1148. *Scena di guerra*, 1810-1812
- 1149-1218. *La tauromachia*, 1815-1816

ALBUM C, 1808-1814

- 1251. *Sembra una brava donna*
- 1252. *Abbraccio paterno*
- 1270. *Che terribile vendetta!*
- 1277-1285. *Visioni burlesche*
- 1280. *Quarta della stessa notte*
- 1304. *Ce ne sono molte...*
- 1307. *Non dicono nulla*
- 1320. *È tutto uguale*
- 1323. *Le è stato messo un bavaglio...*
- 1326. *Perché non aveva gambe...*
- 1327. *Molti sono finiti così*
- 1329. *Perché si era sposata con chi voleva lei*
- 1332. *Perché non ha scritto per gli imbecilli*
- 1334. *Perché era liberale?*

- 1337. *Non si può guardare una cosa simile*
- 1339. *Tanto vale morire*
- 1344. *Che crudeltà!*
- 1346-1349. *Album C*
- 1350. *Divina libertà*
- 1351. *Ammesso che la gioia duri*
- 1352. *La luce nasce dalle tenebre*
- 1353. *Il trionfo della giustizia*
- 1357. *Divina Ragione...*
- 1358. *Che cosa vuole questo grosso fantasma?*
- 1360. *Quanti metri?*
- 1361. *Senza abito sono felici*

ALBUM D, 1816-1820

- 1370. *Gioia*
- 1374. *Sogno di una buona strega*
- 1376. *Incubo*
- 1378. *Sogno di sculacciata*
- 1379. *Donna cattiva*

ALBUM E, 1816-1820

- 1387. *Non riempire così tanto la cesta*
- 1389. *La severità non è sempre utile*
- 1390. *Ne sai molto...*
- 1393. *Incubo*
- 1398. *Povera e nuda vai, Filosofia*
- 1402. *La Rassegnazione*
- 1406. *Lavori utili*
- 1409. *Lascia tutto alla Provvidenza*
- 1410. *Dio ci risparmi una sorte così penosa*
- 1412. *Rifletti bene*
- 1415. *Pieno accordo*
- 1417. *Il lavoro ripaga sempre*
- 1419. *Attenzione ai consigli*
- 1421. *Il vecchio laborioso*
- 1426. *[Due donne si abbracciano]*
- 1428. *[La poltiglia]*

ALBUM F, 1816-1820

- 1438-1443. *[Duelli]*
- 1444. *Il povero ragazzo d'Ibides*
- 1445. *[Al mercato]*
- 1446. *Litigio coniugale*
- 1470. *La Verità assediata dalle forze del male*
- 1477. *[Supplizio dello strappo]*
- 1490. *[Risveglio all'aperto]*
- 1493. *[La sculacciata]*

1503. [*Donna che uccide un uomo mentre dorme*]
1508. [*Donna che offre un bicchiere*]

DIPINTI DEGLI ANNI 1814-1818

1534. *Assemblea della giunta dei Filippini* (1815)
1540. *Ferdinando VII con il mantello reale*
1551. *Autoritratto* (1815)
1569. *Santa Giustina e Santa Ruffina* (1817)

DISPARATES, 1818-1823

1581. *Follia disordinata*
1600. *Follia funebre*
1604. *Follia di stupidi*
PITTURE NERE, 1820-1823

1615. *Le parche*
1616. *Duello a colpi di mazza*
1617. *La lettura*
1618. *La masturbazione (?)*
1619. *La passeggiata del Sant'Uffizio*
1620. *Asmodea*
1621. *Il cane: Illustrazione 23*
1622. *Leocadia*
1623. *Il grande caprone (o Il sabba delle streghe)*
1624. *Saturno: Illustrazione 22*
1625. *Giuditta e Oloferne*
1626. *Il pellegrinaggio a San Isidro*
1627. *Vecchio e demonio: Illustrazione 21*
1627a. *Due vecchi che mangiano*

IMMAGINI DEGLI ANNI 1818-1827

1629. *Goya e il medico Arrieta* (1820): *Illustrazione 19*
1638. *L'ultima comunione di San Giuseppe Calasanzio* (1819)
1640. *Cristo nel giardino del Getsemani* (1819): *Illustrazione 20*
1647. [*La via dell'inferno*] (1818-1823)
1667. *La lattaia* (1825-1827): *Illustrazione 24*
1685. *Monaco che parla con una vecchia* (1824-1825)
1699. *La lettura* (1819-1825)

ALBUM G, 1824-1828

1715. *Il cane che vola*
1718. *Grande disparate*
1720. *Brutto sogno*
1721. *Cattivo marito*
1723. *Unione naturale e sicura...*
1738. *Pazzo furioso*
1745. *Pazzo furioso*

- 1751. *Tresche delle loro esistenze*
- 1752. *Notizie della campagna*
- 1753. *Condanna francese*
- 1754. *Condanna francese*
- 1758. *Imparo sempre*

ALBUM H, 1824-1828

- 1790. [*Frate converso che scivola*]
- 1794. [*Monaco che fluttua nell'aria*]
- 1796. [*Uomo che uccide un monaco*]
- 1797. [*Due vecchie comari che ballano*]
- 1800. [*Vittoria facile*]
- 1815. [*Il diavolo li unisce*]
- 1816. [*Vecchio sull'altalena*]
- 1818. [*Fantasma che balla con le castagnette*]
- 1822. [*L'idiotia*]

INDICE DEI NOMI

Alba, Cajetana, duchessa di
Alba, duca di
Alberti, Leon Battista
Alessandro I
Aranda, Pedro Pablo Abarca de Bolea, conte di
Arrieta, dottor Eugenio García

Bacone, Francesco
Balzac, Honoré de
Baudelaire, Charles
Baumgarten, Alexander
Bayeu, Francisco
Bayeu, Josefa, moglie di Goya
Beccaria, Cesare
Beethoven, Ludwig van
Bonaparte, Giuseppe
Bonaparte, Napoleone
Bonnefoy, Yves
Bosch, Hieronymus
Boucher, François
Breton, André
Bruegel, Pieter
Brugada, Antonio
Bry, Theodor de

Cabarrús, François
Calasanzio, Giuseppe
Callot, Jacques
Canetti, Cyrille
Carracci, Annibale
Cartesio
Casti, Giovanni Battista
Cazotte, Jacques
Ceán Bermúdez, Juan Agustín
Carlo III
Carlo IV
Chateaubriand, François René, visconte di
Condillac, Étienne Bonnot de
Constant, Benjamin
Cvetaeva, Marina

Dostoevskij, Fëdor
Duchamp, Marcel

Eckermann, Johann Peter
Erasmus da Rotterdam

Ferdinando VII
Feijóo, Benito Jerónimo
Filangieri, Gaetano
Floridablanca, José Moñino, conte di
Freud, Sigmund
Füssli, Johann Heinrich

Galilei, Galileo
García de la Prada, Manuel
Gary, Romain
Gassier, Pierre
Gautier, Théophile
Godoy, Manuel
Goethe, Johann Wolfgang von
Goya, Javier
Goya, Mariano
Grossman, Vassilij

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
Herder, Johann Gottfried von
Hitler, Adolf
Hofmann, Werner
Hogarth, William
Hume, David

Iriarte, Bernardo de

Jovellanos, Gaspar Melchior de

Kafka, Franz
Kant, Immanuel

Lafuente Ferrari, Enrique
La Rochefoucauld, François duca di
Leibniz, Gottfried Wilhelm
Levi, Primo
Lewis, Matthew Gregory
Licht, Fred
Llorente, Juan Antonio
Longhi, Pietro
Luigi di Borbone
Luigi XVI

Magnasco, Alessandro
Malraux, André
Maria Luisa
Marinetti, Tomaso Filippo

Martínez, Sebastián
Matheron, Laurent
Meléndez Valdés, Juan
Menandro
Mengs, Anton Raphael
Michelangelo Buonarroti
Montaigne, Michel de
Montesquieu, Charles Secondat, barone di
Moratín, Leandro de
Murat, Gioacchino
Mušič, Zoran

Nerone
Newton, Isaac

Ortega y Gasset, José
Osuna, duca e duchessa di

Petrarca, Francesco
Picasso, Pablo
Piranesi, Giovanni Battista
Potocki, Jan

Quevedo, Francisco de

Radcliffe, Ann
Rembrandt, Harmenszoon van Rijn
Riego, Rafael de
Rousseau, Jean-Jacques
Rubens, Pieter Paul
Ruskin, John

Sade, Donatien Alphonse François, detto marchese di
Schiller, Friedrich
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, conte di
Shakespeare, William
Smith, Adam
Speer, Albert
Staël, Germaine, detta madame de
Strauss, Leo

Tiepolo, Giambattista
Tiepolo, Giandomenico
Tillion, Germaine
Tiziano Vecellio
Tommaso da Kempis

Urquijo, Mariano Luis de
Ut, Nick

Velázquez (Diego Rodríguez de Silva y Velázquez)

Vico, Giambattista

Watteau, Antoine

Weiss, Isidoro

Weiss, Leocadia

Weiss, Maria Rosario

Wellington, Arthur Wellesley

Wilson-Bareau, Juliet

Yriarte, Charles

Zamora, Antonio

Zapater, Martín

INSERTO IMMAGINI



Illustrazione 1. *Il muratore ferito.*



Illustrazione 2. *Il Conte di Floridablanca e Goya.*



Illustrazione 3. *I comici ambulanti.*
© Photo12.com - Oronoz



Illustrazione 4. *L'assalto alla diligenza.*
© Photo12.com - Oronoz



Illustrazione 5. *Interno di prigione.*

© The Bowes Museum, Barnard Castle, County Durham, UK/The
Bridgeman Art bLibrary



Illustrazione 6. *Il recinto dei folli.*
© Photo12.com - Oronoz



Illustrazione 7. *L'incendio.*
© Photo12.com - Oronoz



Illustrazione 8. *La lampada mostruosa*.
© Photo12.com - Oronoz



Illustrazione 9. *Esorcismo*.
© Photo12.com - Oronoz



Illustrazione 10. *Ospedale degli appestati.*
© Photo12.com - Oronoz



Illustrazione 11. *Briganti che fucilano i propri prigionieri.*
© Photo12.com - Oronoz



Illustrazione 12. *Brigante che spoglia una donna.*
© Photo12.com - Oronoz



Illustrazione 13. *Brigante che assassina una donna.*
© Photo12.com - Oronoz



Illustrazione 14. *Scena di ratto e omicidio.*
© Gordon Robertson Archive/The Bridgeman Art Library



Illustrazione 15. *Fucilazione in un campo militare.*
© Photo12.com - Oronoz



Illustrazione 16. *Martirio II.*
© Photo12.com - Oronoz



Illustrazione 17. *Il manicomio.*
© Photo12.com - Oronoz



Illustrazione 18. *La sepoltura della sardina.*
© Photo12.com - Oronoz



Illustrazione 19. Goya e il medico Arrieta.
© Photo12.com - Oronoz



Illustrazione 20. *Cristo nel giardino del Getsemani.*
© Photo12.com - Oronoz



Illustrazione 21. *Vecchio e demonio.*
© Photo12.com - Oronoz

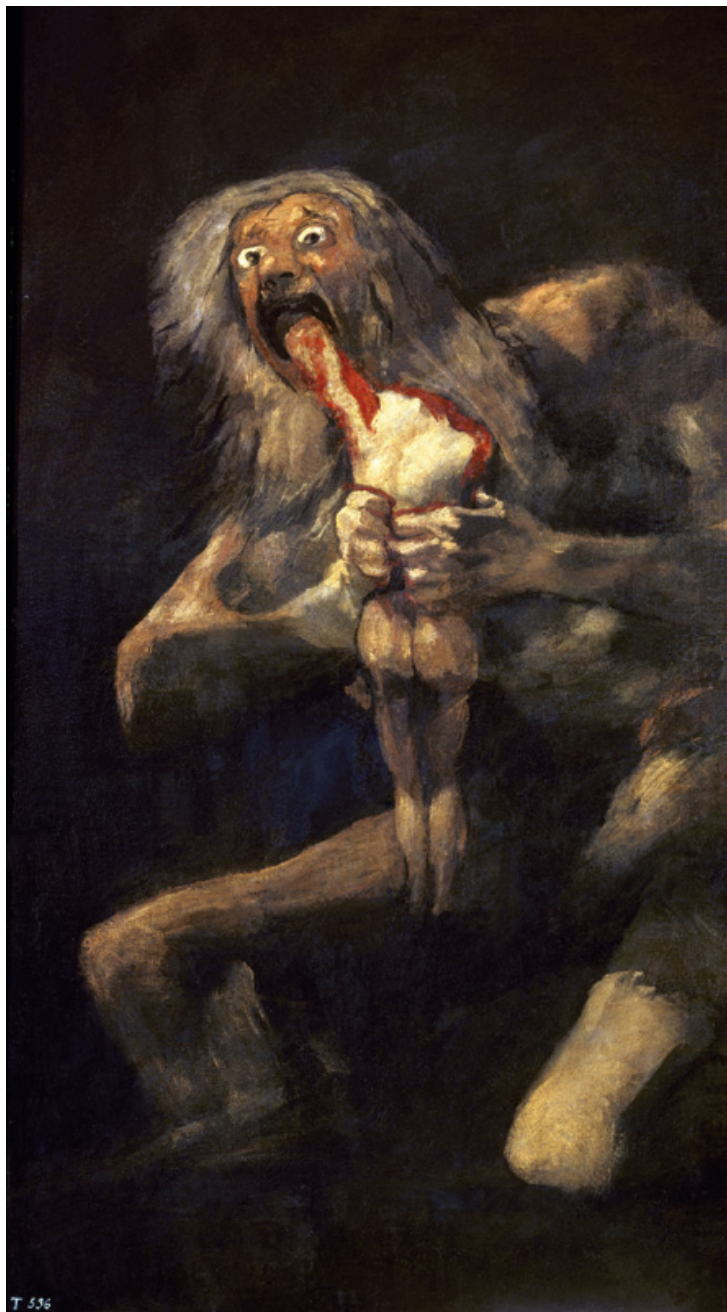


Illustrazione 22. *Saturno.*
© Photo12.com - ARJ



Illustrazione 23. *Il cane.*
© Photo12.com - Oronoz



Illustrazione 24. *La lattaia.*
© Photo12.com - ARJ

SOMMARIO

1. GOYA PENSATORE
2. L'INGRESSO NEL MONDO
3. UNA TEORIA DELL'ARTE
4. LA MALATTIA E LE SUE CONSEGUENZE
5. GUARIGIONE E RICADUTA: LA DUCHESSA D'ALBA
6. MASCHERE, CARICATURE E STREGHE
7. L'INTERPRETAZIONE DEI CAPRICCI
8. RENDERE VISIBILE L'INVISIBILE
9. L'INVASIONE NAPOLEONICA
10. LE DEVASTAZIONI DELLA GUERRA
11. UCCISIONI, STUPRI, BRIGANTI, SOLDATI
12. I DISASTRI DELLA PACE
13. SPERANZE E AVVERTIMENTI
14. I DUE REGIMI DI PITTURA
15. SECONDA MALATTIA, PITTURE NERE, FOLLIE
16. UNA NUOVA PARTENZA
17. L'EREDITÀ DI GOYA

NOTE

BIBLIOGRAFIA

Fonti

Alcuni cataloghi di mostre (in ordine cronologico)

Studi

Altre opere

ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI

ELENCO DELLE FIGURE

INDICE DELLE OPERE DI GOYA

INDICE DEI NOMI

INSERTO IMMAGINI